UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01149438 2

Painting
K

EUPHRONIOS.

EINE STUDIE

ZUR

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN MALEREI

VON

WILHELM KLEIN.

ZWEITE UMGEARBEITETE AUFLAGE.
MIT SECHZIG ABBILDUNGEN IM TEXT.

15-991
15|3|21

WIEN.
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.
1886.

Meinem Freunde

RICHARD KRALIK.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Nach sieben Jahren erscheint der „Euphronios", beiläufig bemerkt die erste Schrift eines Oesterreichers auf diesem Wissensgebiete, zum zweiten Male und schon die völlig geänderte äussere Gestalt desselben wird es verrathen, dass ich mich nicht begnügt habe, blos einen Neudruck vorzulegen. Ueber die vielfachen und tiefeingreifenden Aenderungen hier im Einzelnen Rechenschaft zu geben, mag überflüssig erscheinen; allgemeine Zustimmung habe ich voraussichtlich doch nur hinsichtlich einer Neuerung zu hoffen: Die Beigabe von Abbildungen, wenn auch in anspruchsloser Technik, war schon durch den Umstand geboten, dass die betreffenden Exemplare der Wiener Vorlegeblätter nunmehr vergriffen sind.

Aus der Menge dessen, wofür ich der Nachsicht des Lesers bedarf, will ich hier doch Einiges herausheben. So ist auf S. 17 Anakles aus der Namenreihe ausgeblieben; S. 24 habe ich einen Theil des Anhanges erwähnt, den ich schliesslich wegzustreichen für besser fand; den ärgerlichsten Irrthum habe ich S. 288 bekannt. An den ungenauen Citaten aus meinen „Meistersignaturen" ist der Umstand schuld, dass die Neubearbeitung derselben noch nicht abgeschlossen war.

Meinen Dank habe ich vor Allem der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften auszusprechen, die mir das Eigenthum dieser zuerst im XXIX. Bande ihrer Denkschriften der philos.-hist. Classe gedruckten Schrift überliess; ferner der Verlagshandlung, der für die Ausstattung gewiss die volle Anerkennung nicht verweigert werden wird.

Für vielfache persönliche Förderung bin ich auch hier Otto Benndorf's Schuldner und herzlicher Dank gebührt Robert Ritter von Schneider für seine eifrige Unterstützung dieser Arbeit.

Wien, im Juni 1886.

Wilhelm Klein.

INHALT.

Seite

Vorwort zur ersten Auflage 1

Zum Verzeichniss der Vasen des Euphronios 7

I. Epiktetos und seine Genossen 14

II. Die Geryoneusschale 53

III. Die Eurystheusschale 86

IV. Die Kottabosvase 104

V. Der Antaioskrater 116

VI. Die Fragmente der Dolonschale 136

VII. Die Fragmente der Hiupersisschale 159

VIII. Die Theseusschale 182

IX. Die Troilosschale 213

X. Die Berliner Schale 240

XI. Schluss 260

Anhang 289

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Während die Erkenntniss der künstlerischen Individualität einzelner der durch ihre Namensnennung hervortretenden Vasenmaler namentlich in jüngster Zeit wesentliche Fortschritte gemacht hat — ich erinnere nur an die Arbeiten über Brygos von Heydemann, Matz, Urlichs, an die über Duris von Michaelis und Helbig —, ist doch die Gesammtbehandlung derselben nicht über die Zusammentragung und äusserliche Anordnung des Materiales hinausgekommen, wie sie zuletzt Brunn in seiner Geschichte der griechischen Künstler gegeben hat. Die Gründe, die hievon abhielten, sind in der Einleitung daselbst formulirt. Brunn bekennt, ‚dass die aus diesen Zusammenstellungen gewonnenen Resultate den für die Begründung einer Geschichte gehegten Erwartungen nicht entsprochen haben und wohl auch nicht entsprechen konnten'. Resumire ich richtig, so liegt das in dem irrationellen Verhältnisse des Vorkommens der Künstlernamen sowohl zu einander als auch zu der Masse der unbezeichneten Gefässe. — Was das Verhältniss der Künstlernamen zu einander anlangt, so glaube ich, dass sich, namentlich durch das mittlerweile neu gewonnene Material, der Stand dieser Frage sehr merklich verschoben hat. Ich

werde im Folgenden den Nachweis führen, dass sämmtliche irgendwie kenntlich hervortretenden Meister der rothfigurigen Technik zu einer zeitlich engbegrenzten Gruppe zusammengehören, in der sich eine bestimmte, immer weiter ausgebildete Tradition ebensowohl in Bezug auf die Wahl der zu bemalenden Gefässform, als auf die Stilrichtung erkennen lässt, welche von sehr weitgreifendem Einflusse auf die ganze gleichzeitige Entwicklung der Vasenmalerei wurde. Auch möchte ich bereits hier die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass es keineswegs an Anhaltspunkten fehlt, welche dafür sprechen, dass das Verhältniss der Meister der schwarzfigurigen Technik von Klitias bis Nikosthenes etwa ein ähnliches gewesen sei, wie das von Nikosthenes bis Brygos. Die hier nicht seltene Angabe des Vaternamens, die Bezeichnung des Urhebers an Gefässen, deren Werth nur im handwerklichen Theile der Arbeit gesucht werden kann, sind sichere und keineswegs vereinzelte Symptome eines stark traditionellen Elementes. Der Mangel einer engeren Verknüpfung der Fabrikanten- und Malernamen kann kein Argument dagegen abgeben. Er bezeugt nur, was wir auch aus anderen Anzeichen schliessen könnten, dass erst später die Arbeitstheilung eine Steigerung erfahren hat.

Es muss nun zunächst versucht werden, die beiden grossen Gruppen von Künstlernamen chronologisch näher zu bestimmen, ehe wir ihr Verhältniss zur anonymen Vasenproduction betrachten können. Bei dem sehr erklärlichen Mangel literarischer Nachrichten sind wir fast allein auf die Prüfung paläographischer und stilistischer Momente angewiesen. Durch ein Zusammenwirken derselben mit einer hochwichtigen Fundnotiz (Ross, Arch. Aufs. I S. 126) liess sich für die Hauptmasse der Vasenmaler rothfiguriger

Technik unter Berücksichtigung des bereits betonten engen Zusammenhanges derselben der Ansatz von rund 490—440 mit jenem Grade von Sicherheit, der bei dergleichen Untersuchungen wohl überhaupt zu erreichen ist, feststellen, und von hier aus wird ein Rückschluss auf die Meister der älteren Weise insofern gestattet sein, als ihre Paläographie im Grossen und Ganzen eine etwas frühere Stufe einnimmt. Wenn Brunn hier ‚kaum irgend eine merkliche Verschiedenheit' aufzufinden vermochte, so ist darauf zu erwidern, dass z. B. bei Exekias und Amasis Formen wie M für M, N für N, ja bei Ersterem sogar Q für K vorkommen, von denen wir jetzt wissen (vergl. die chronologische Tabelle bei Schütz, Historia alphabeti Attici), dass sie bereits um das Jahr 500 aus dem attischen Alphabet verschwinden. Demnach würden nicht die Siebziger Olympiaden, sondern die vorhergehenden zehn als die Blüthezeit dieser Meister anzunehmen sein.

An und für sich muss es im hohen Grade auffallend erscheinen, dass die Künstlernamen keineswegs nach Massgabe der räumlichen und zeitlichen Ausdehnung der Vasenproduction vertheilt sind, sondern bis auf vereinzelte Ausnahmen allein Athen und einer Epoche von vielleicht nicht ganz drei Menschenaltern angehören. Es wird aber völlig erklärlich, wenn wir uns erinnern, dass zur selben Zeit die monumentale Malerei, die jüngste der bildenden Künste, wie ein glänzendes Gestirn aufstieg, und zugleich des ruhmreichen Antheiles gedenken, den Athen durch eigene Leistungen und durch Aufnahme fremder Kräfte an dieser That nahm. Die bescheidenen technischen Mittel, mit denen sie Anfangs ihre grössten Schöpfungen schuf, haben es dem Kunsthandwerke, das mit vollen Zügen den neuen Geist

in sich aufnahm, möglich gemacht, eine Stellung neben ihr zu erringen, welche es nachher trotz aller Steigerung des eigenen Könnens nicht mehr beizubehalten vermochte.

Und darum sind diese Namen, was man entschieden geleugnet hat, auch für die Kunstgeschichte in besonderer Weise von Bedeutung, darf man gleich ihre Träger nur in vereinzelten Fällen und auch dann vielleicht nur unter gewissen Einschränkungen als Künstler bezeichnen. In ihrer Gesammtheit und als solche legen sie Zeugniss ab von wichtigen kunstgeschichtlichen Vorgängen. Sie darauf hin sorgfältiger zu verhören, wird eine für gewisse Partien der monumentalen wie der keramischen Malerei gleich wichtige Aufgabe sein.

Zu ihrer Lösung bedarf es vor Allem einer neuen Sammlung, Ordnung und möglichst umfassenden Publication des Materiales, ein Unternehmen, welches das Eingreifen auch anderer als privater Kräfte erfordert. Mit den Mitteln, die mir zu Gebote standen, konnte ich nur daran denken, eine Studie in kleinerem Maßstabe auszuführen. Aus mancherlei Gründen musste es sich empfehlen, sie zwar auf eine bestimmte Persönlichkeit zu beschränken, diese aber keineswegs zu isoliren. Dass die Wahl auf Euphronios fiel, wird durch dessen besondere Bedeutung, wie durch die sich klar aussprechenden Beziehungen zu manchem gleichfalls Hervorragenden seiner Genossen — es sei hier nur des Euthymides gedacht — gerechtfertigt erscheinen.

Betreffs der Methode der Untersuchung will ich nur bemerken, dass ich mich im Ganzen an die Dinge selbst gehalten, ein polemisches Eingehen aber auf die über dieselben ausgesprochenen Meinungen möglichst vermieden habe. Möchte man deshalb meinen Dank für die empfangene

Anregung auch dort, wo ich schweigend abweiche, nicht verkennen. Nur gegen eine Annahme muss ich mich ausdrücklich gleich hier aussprechen, die Vorstellung, als ob griechische Gefässmaler jemals durch Verleugnung ihres natürlichen Stiles und ihrer natürlichen Schreibweise ihren Werken den Schein eines höheren Alterthumes hätten verleihen wollen. Man hat die Spuren einer solchen Affectation überall gesucht und auch bei Euphronios zu finden geglaubt.

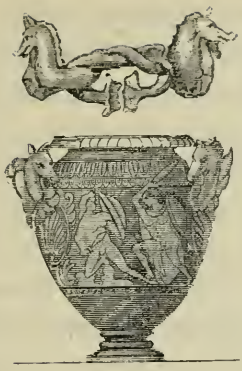
So seltsam es erscheinen mag, diese Vorstellung ist fast gleichen Alters wie die wissenschaftliche Beschäftigung mit griechischer Vasenmalerei überhaupt. Ursprünglich freilich war sie nichts als ein Nothbehelf, den man aus dem angrenzenden Gebiete der Epigraphik herübernahm. Ihre völlige Ausbildung erhielt sie in neuerer Zeit vornehmlich durch Brunn's Probleme in der Geschichte der griechischen Vasenmalerei (Abhandlungen der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften, I. Cl., XII. Bd., Abth. 2 S. 87 ff.), einem Werke, dessen Werth am allerwenigsten in seiner Tendenz zu suchen ist.

Epigraphe Vasen, die Reihe der chalkidischen Gefässe und die Arkesilasschale waren die ersten, an denen diese Annahme ihren Einfluss äusserte. Beischriften, deren Dialekt und Paläographie man, vereint wenigstens, nirgends unterzubringen vermochte, wurden wie Steinschriften gleicher Art -- ich erinnere nur an den Hermenpfeiler von Sigeion — für Producte späterer Gelehrsamkeit erklärt. Damit wurde der stilistischen Prüfung förmlich die urkundliche Bewilligung ertheilt, sich des ihr Unverständlichen in gleicher Weise zu entledigen. Die allerverschiedensten Dinge, italische Nachahmungen, die ganze Masse spätarchaischer Producte, die Anfänge der rothfigurigen Technik fanden

sich rasch zu einem Baue geordnet, den man künstlich zu stützen unternahm, als das Steigen der epigraphischen Kenntnisse die ursprünglichen Grundpfeiler wegriss. In den ‚Problemen' hat sich die Sachlage fast in ihr Gegentheil verkehrt. Von den auf etrurischem Boden gefundenen Gefässen ist dort als echt alterthümlich kaum mehr übrig geblieben als einige chalkidische Vasen und die Arkesilasschale, ein sicheres Zeichen, dass eine Vorstellung ihren Kreislauf vollendet hat, deren Herrschaft es vorzugsweise zuzuschreiben ist, wenn bisher eine Geschichte der Vasenmalerei unmöglich war.

Es erübrigt mir noch, einer Herzenspflicht zu genügen. Ich habe dankend der Aufnahme der Vasengemälde des Euphronios, Duris und Brygos in die Vorlegeblätter des archäologischen Apparates (nachher archäologisch-epigraphischen Seminars) durch Prof. Conze zu gedenken, der diese Arbeit damit ermöglichte, wie der Förderung, die sie sonst von ihm empfing. Den Dank für die erste Anregung, der Fr. Matz gebührt, kann ich leider nur auf ein frühes Grab legen.

Wien, April 1878.



ZUM

VERZEICHNISS DER VASEN DES EUPHRONIOS.

Die Gefässe mit der Künstlerinschrift des Euphronios sind zuletzt zusammengestellt in meiner Schrift: ‚Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen'. Es werden dort neun Nummern aufgeführt und beschrieben, denen eine zehnte angefügt ist, die aber unseren Meister nur als Töpfer nennt, den Namen des Malers aber in ihrem ... IMOΣ ΕΛΡΑΦΣΕΝ nur fragmentirt enthält. Sie ist daher für die Erkenntniss der künstlerischen Individualität des Euphronios belanglos. Die stoffliche Uebereinstimmung ihres Bildschmuckes mit dem der Berliner Euphroniosschale (mit der Troilosschale hat sie den Lieblingsnamen Lykos gemeinsam) macht die Annahme einer engeren Zusammengehörigkeit des Meisters (Diot)imos mit unserem Meister nöthig, doch kann über deren Natur in Ermanglung einer Publication des in Rede stehenden Gefässes ein sicheres Urtheil nicht gefällt werden.

Von diesen neun Gefässen enthält die Publication in den Wiener Vorlegeblättern, welche als die Editio princeps des ‚Werkes' unseres Meisters zu betrachten ist, nur acht, die Fragmente des neunten sind in der Archäologischen Zeitung 1882 Taf. 3 abgebildet, und die Textvignette *a*. S. 47 daselbst, bieten eine wesentliche Bereicherung zu Taf. V jener Ausgabe. Hier aber, wie in dem angeführten Verzeichniss fehlen zwei Gefässe, die Brunn in seiner Aufzählung der Vasen des Euphronios (Geschichte der griechischen Künstler II S. 682 ff.) unter Nr. 2 und Nr. 10 anführt. Wir besitzen von ihnen nur Fundnotizen, deren Zuverlässigkeit untersucht werden muss. Die ausführlichere über Nr. 10 bei Vittori, Memorie archeologico-storiche sulla città di Polimarzo oggi Bomarzo, Roma 1846 p. 66, lasse ich hier folgen: ‚Altro vaso di gran prezio convien menzionare, in cui sì grande è l' eleganza onde fu condotto, che sembra sia stato eseguito alla presenza delle stesse grazie. Nel piede, nel corpo, nell' orifizio ed in tutte le parti di esso vi è impresso un carattere di bellezza, che subito a prima vista si crederebbe di greca provenienza. Due mostri in pieno relievo, con teste e zampe equine e coda di delfino abbracciano la sommità del vaso, servendo di manico nei due lati di esso. Un singolare certame vedesi nella parte anteriore fra due guerrieri armati ambedue di lancia e scudo, niuna veste li copre, l'azione dei combattenti è espressiva, l' uno oppone lo scudo al colpo vibrato dall'altro milite. Nel quadro anteriore un giovane iniziando o meglio un palestrita presenta un oggetto di forma cilindrica ad un vecchio mistagogo o ginnasiarca che siede su di uno scranno tenente nella mano il baculo. Appiè del vaso vi è in buona forma il nome del vasellajo volcente EVKΦONIOS autore dei

vasi 568 e 1911 del principe di Canino, che forse deve leggersi EVΦPONIOS.' — Euphronios als Meister einer Amphora mit Scepferdhenkeln — das klingt doch zu seltsam, um es auf Treu und Glauben hinzunehmen. Ich meine indess, das von Vittori beschriebene Gefäss nachweisen zu können.

Vorstehende Vignette, der zweiten Tafel des Museo Gregoriano entnommen, die wie Taf. I nur Skizzen von Gefässformen mit einer Andeutung des Bildschmuckes enthält, verräth auf den ersten Blick die grösste Aehnlichkeit mit der angeführten Beschreibung. Der Text zu dieser Tafel gibt summarisch an: Escavazioni di Cere, Vulci, Bomarzo ed Orte dal 1838 al 1839. Abweichungen, wie dass beide Kämpfer die Chlamys tragen, welche freilich keine Körperform bedeckt, dass sie mit Schwertern statt mit Lanzen bewaffnet sind, dass die zwei Figuren der Rückseite — allerdings in verschwommener Pinselei — Dionysos und Ariadne vorstellen, haben bei der geringen Autorität eines Localantiquars gewöhnlichster Art wenig zu bedeuten. Aber welche Veranlassung lag für ihn vor, das anepigraphe Gefäss — ich habe es im Museo Gregoriano darauf hin geprüft — auf den Namen Euphronios zu taufen und sonderbarerweise die mit Nr. 2 stimmende Form EVKΦONIOΣ anzugeben? Setzen wir zunächst auch von diesem den Fundbericht her. Stefano Camilli berichtet im Bull. 1830 p. 233 an Gerhard über Funde, wohlgemerkt wieder aus Bomarzo: ‚In seguito degli stessi scavi orasi è pur trovato qualche vaso letterato, siccome oltre il volgare HOΠΠAIΣKAIOΣ si legge il nome EVMAXE sopra una Amazzone a cavallo che ha a fronte ΔIOMAXOS. In una bella coppa dipinta trovata dal sig. Pietro Saveri in un di lui fondo a tre miglia

da Viterbo, havvi il nome d'un artista cioè EVKΦONIOS ETTOIESEN'. Dazu bemerkt Gerhard: ‚Da queste osservazioni giuntemi in una lettera del signore Camilli de' 19 Decembre è facile rilevare oltre i nomi Eumache e Diomachos il vasellajo volcente Eufronio noto pei vasi 568 e 1911 del sig. principe di Canino.' — Offenbar hat Vittori von hier seine Weisheit geholt, den Eukphonios, der eigentlich Euphronios hiess, sammt dem Citat der Canino'schen Vasen. Der Grund seiner falschen Angabe lässt sich nun leicht errathen. Er las in diesem Fundberichte aus Bomarzo von einem Werke des Euphronios, dem die Gerhard'sche Anmerkung in seinen Augen eine gewisse Wichtigkeit verleihen musste. Ihm war es entgangen, wozu das eingestehen? Lieber vermuthete er auf gut Glück, der Künstlername habe auf jenem für die Grazien nicht zu schlechten Gefässe gestanden, an dessen griechische Provenienz er sicher glaubte. Hatte er die Inschrift übersehen, so stand sie wohl am Fusse. Eine kleine List, um der Entdeckung dieser Unredlichkeit vorzubeugen — weiter nichts — ist es, dass er der Amazonenvase getrennt p. 58 erwähnt. So kam ein spätetruskisches Fabrikat in das Verzeichniss der Vasen des Euphronios. — Für Nr. 2 ist das Wegfallen von Nr. 10 nicht ohne Wichtigkeit. Die Angabe des Namens EVKΦONIOS verliert jede Stütze und erscheint als ein blosser Lesefehler, denn dass wirklich zu Viterbo eine Euphroniosschale gefunden wurde, wird unbedenklich anzunehmen sein. Vielleicht kennen wir sie, nur unter einer anderen Fundangabe. So erscheint ja auch die mitgefundene Amazonenvase wieder in der Sammlung Beugnot Nr. 41 als vulcentisch. Die Möglichkeit einer solchen Identificirung mit der Schale von Viterbo bietet nur die Eurystheusschale des Britischen Museums 822, welche zuerst

bei Durand Nr. 61 als vulcentisch auftaucht, ohne dass eine directe Fundnotiz uns dessen wie bei der Troilosschale und der Berliner polychromen Schale vergewissert. Sie allein entbehrt der Personennamen, die Camilli sicher angegeben haben würde, bis auf das am Pithosrande angeschriebene EVPVSΘEVS, dessen Bezug nicht Jedem sofort in die Augen fallen musste. Diese Möglichkeit mag man höher oder niedriger anschlagen; ein stricter Beweis lässt sich, so weit ich sehe, nicht führen und damit müssen wir uns diesmal begnügen.

Aber auch an andersgearteten Bemühungen, die kleine Gruppe von Vasen unseres Meisters zu vermehren, hat es nicht gefehlt. Ich werde im Schlusscapitel über eine Reihe von Versuchen, Gefässe ohne die volle Gewähr einer Künstlerinschrift Euphronios zuzuschreiben, berichten. Sie sind dahin verwiesen worden, weil das Bild des Meisters doch vor Allem nach den von ihm signirten Werken entworfen werden muss und sie nur darauf zu prüfen sind, ob sie dazu Ergänzungen zu bieten berechtigt sind. Von ihm aber als Maler oder als Maler und Töpfer zugleich signirt sind die folgenden Gefässe, die ich in möglichst chronologischer Reihenfolge, deren Rechtfertigung der Einzelexegese vorbehalten bleibt, anführe:

1. Geryoneusschale aus Vulci, von Kachrylion fabricirt, aus der Canino'schen Sammlung (De Witte, Cat. etr. 81) nach München gekommen, daselbst Nr. 337. Abgebildet: Mon. ined. publ. par la sect. fr. de l'Inst. arch. pl. 16—17; Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 180; Panofka, Vasenbildner Taf. 4, 9—10; Wiener Vorlegeblätter V, 3. Besprochen von De Witte, Nouv. Ann. II, p. 107 (im Brunn'schen Verzeichniss Nr. 7; Meistersignaturen 3).

2. Eurystheusschale des Britischen Museums 822, ehemals bei Durand Nr. 61, angeblich aus Vulci, doch möglicherweise mit der bei Viterbo gefundenen Schale, welche die gleiche Künstlerinschrift trägt, identisch. Abgebildet: Wiener Vorlegebl. V, 7 (Brunn Nr. 3; Meistersignaturen 4 [und 2?]); Neue Fragmente, Arch. Ztg. 1882 S. 43.

3. Hetärenpsykter aus Caere, vormals der Sammlung Campana, IX, 119, jetzt Petersburg 1670. Der Töpfer unbekannt. Abgebildet: Jahn, Philol. 1867 Taf. 1; Compte rendu 1870 Taf. V; Wiener Vorlegebl. V, 2. Besprochen von Jahn, Philol. 1867 S. 221, und Stephani, Compte rendu 1869 S. 219. (Brunn Nr. 9; Meistersignaturen 2.)

4. Antaioskrater aus Caere, vormals in der Campana'schen Sammlung, jetzt in Paris. Der Töpfer ist ungenannt. Abgebildet: Mon. Ann. e Bull. d. inst. 1855 Taf. V. Wiener Vorlegebl. V, 4. Besprochen von Braun a. a. O. pag. 38. (Brunn Nr. 8; Meistersignaturen 1.)

5. Fragmentirte Dolonschale aus Corneto, vormals im Besitze des Duc de Luynes, jetzt in der Sammlung der Pariser Nationalbibliothek. Vergl. R. Rochette, Mon. inéd. p. 285. Abgebildet: Mon. d. inst. II, 10, A; Wiener Vorlegeblätter V, 5, 1. Besprochen vom Duc de Luynes, Ann. 1834 p. 295 und Robert, Arch. Ztg. a. a. O. (Brunn 5; Meistersignaturen 5.)

6. Fragmentirte Iliupersischale, Berlin 2231, vermuthlich aus Gerhard's Nachlass. Abgebildet: Arch. Ztg. 1882 Taf. 3 und besprochen von Robert daselbst, S. 37. (Meistersignaturen 6.)

7. Theseusschale aus Caere, jetzt im Louvre. Vergl. Bull. 1872 p. 190 und Helbig, Untersuchungen über die

campanische Wandmalerei S. 165. Abgebildet und besprochen De Witte, Mon. gr. publ. p. l'assoc. pour l'encour. des études gr. en France pl. I. II; Wiener Vorlegebl. V, 1 (Meistersignaturen 7).

8. Troilosschale aus Vulci, ehemals in der Canino'schen Sammlung, Mus. etr. n. 568; Dubois, Vases de Canino 199. Abgebildet: Gerhard, A. V. Taf. 224—226; Panofka a. a. O. Taf. IV, 3—5; Wiener Vorlegebl. V, 6. Besprochen Gerhard, A. V. III p. 141 (Brunn 4; Meistersignaturen 8).

9. Schale mit polychromem Innenbild aus Vulci, in Berlin 2282. Abgebildet: Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. 14; Panofka a. a. O. IV, 7—8; Wiener Vorlegeblätter V, 5, 2—6. Besprochen von Gerhard a. a. O. S. 18 (Brunn 1; Meistersignaturen 9).

Diese neun Gefässe sollen nun einzeln einer genauen exegetischen und stilistischen Betrachtung unterworfen werden. Doch bevor ich damit beginne, müssen wir unsere Aufmerksamkeit einer Gruppe von Künstlern, welcher der Töpfer der Schale 1 angehört, zuwenden, da sie, bis in die Regionen der schwarzfigurigen Technik hinaufreichend, für die Euphronios unmittelbar vorhergehende Zeit Aufschlüsse gewährt.

I. EPIKTETOS UND SEINE GENOSSEN.

Die beiden Schalen, welche wir an den Anfang der aufgezählten Gefässreihe des Meisters Euphronios gestellt haben, weisen in der Wahl des Stoffes wie in der Ausführung ihrer Aussenbilder auf die ältere Manier der Gefässbemalung mit schwarzen Figuren als auf etwas eben Vorausgegangenes zurück. Ganz besonders machen sich derlei Reminiscenzen an der Münchener Schale bemerklich [1]), und dadurch gewinnt eine Inschrift derselben erhöhte Bedeutung, die uns den Namen des Töpfers, dessen Arbeit an diesem Prachtstück alles Lob verdient, Kachrylion nennt. Sie ermöglicht uns, an der Hand schon ganz äusserlich

[1]) Jahn, Einl. Anm. 1221.

aneinander gereihter Monumente einen Schritt höher hinaufzusteigen.

Von Kachrylion habe ich in meinem Verzeichnisse der griechischen Vasen mit Meistersignaturen (2. Aufl.) ausser diesem Gefässe und einem nur die Signatur tragenden Fragment noch vierzehn Schalen und Teller, sämmtlich rothfigurig bemalt, aufgezählt, von denen bis jetzt sechs abgebildet sind [1]). Schon Brunn hat ihn in ‚Probleme der Geschichte der Vasenmalerei' S. 8, in Verbindung mit der Sippe des Epiktetos, wie wir nach einem besonders hervortretenden Namen die dort aus Künstlergesch. S. 648 wiederholte Liste eng zusammengehöriger Künstlernamen der Kürze wegen nennen wollen [2]), gebracht, und diese Zuweisung bleibt sowohl für ihn als für den mit ihm verbundenen Euphronios vollkommen richtig, obgleich die von Brunn a. a. O. angeführten Gründe sämmtlich auf Irrthümern beruhen [3]). Die Thatsache eines solchen Zusammenhanges ist

[1]) Bull. des antiqu. d. Fr. 1878 p. 48, 5; Micali Mon. in. 45; Schöne, Museo Bocchi II, 4. 6 u. 8; Wiener Vorlegeblätter D, 7, 12; Mus. Chius. 209—211, 13; Noël des Vergers 37.

[2]) Mit εποίησε — mit ἔγραφσε

Hischylos	und	Epiktetos, Pheidippos, Sakonides
Hischylos, Nikosthenes, Pistoxenos, Python, Pamphaios	und	Epiktetos
Tlenpolemos, Hischylos	und	Sakonides.

[3]) Das Citat Arch. Ztg. 1868 S. 67–68, geht auf eine Schale zurück, welche die bekannte Verbindung von Hischylos und Epiktetos neu bestätigt, Bull. 1868 S. 73. Der Name Leagros findet sich nicht auf Vasen des Hischylos.

jetzt. nachdem das Material für diese Fragen um ein Erhebliches vermehrt und zugänglicher gemacht worden ist — zählte doch das Brunn'sche Verzeichniss, Künstlergesch. S. 702 ff., nur sechs von Kachrylion gefertigte und bemalte Gefässe auf, von denen keines veröffentlicht war — völlig unzweifelhaft. Wir werden aber dadurch keineswegs der Aufgabe enthoben, die vorhandenen Zeugen dieser Thatsache zu verhören.

Von Python, der dem Epiktetos eine Schale geliefert, hat Duris drei bezogen [1]), und mit Duris müssen Euphronios, Hieron und Brygos als nahe Geistesverwandte stehen und fallen. An der Identität dieses Python aber (der gleichnamige Künstler des lucanischen Kraters [Brunn, Künstlergeschichte II S. 731] ist selbstvertändlich von diesem zu trennen) ist um so weniger zu zweifeln, als Pistoxenos, der ebenfalls für Epiktetos ein Gefäss gefertigt, mit einem von ihm selbst gemalten Becher Ann. 1871 tav. d'agg F (dem einzigen bis nun bekannten) dem Duris sehr nahe kommt [2]). So viel auf dem Umweg über Duris. Aber auch andere Spuren weisen auf die Verbindung des Kachrylion mit der oben erwähnten Meistergruppe. Auf einer seiner Schalen (13) liest man das Liebeswort ΜΕΜΝΟΝ ΚΑΙΟΣ. Eine Art Spruchband, um einen zierlichen Krug der Münchener Sammlung (334) gewunden, preist diesen mit einem anderen Jüngling, Namens Dorotheos, den wieder mit Hipparchos der Maler einer schwarzfigurigen Hydria (Gerhard, A.V. 102) vereint nennt. Hipparchos aber ist der Liebling des Epik-

---

[1]) Wiener Vorlegeblätter VI 7; VI, 8; VII, 1.

[2]) Derselbe enthält Bilder heroischen Schulbesuches, Duris erzählt auf einer nun in Berlin befindlichen Schale zeitgenössische Schulfreuden, Mon. IX, 54; Arch. Ztg. 1873 Taf. I.

tetos. Leagros, der zweite von Kachrylion und Euphronios gepriesene Knabenname, wird auf einer unbezeichneten schwarzfigurigen Hydria, Museo Gregoriano XIV, 2, dargestellt, wie er mit Olympiodoros zusammen ausreitet. Olympiodoros und Dorotheos vereint mit Anderen eine Schale der Sammlung Canino, Mus. étr. 1645; C. I. G. 7892. Wir sehen leicht, dass in diesen Verbindungen der Lieblingsnamen die Gemeinsamkeit der Meister selbst ihren nur etwas ideelleren Ausdruck finde, als im ἐποίησε und ἔγραφσε. Zu alle dem ist die stilistische Verwandtschaft zwischen Kachrylion und Hischylos eine so auffällige, dass ihre Zusammengehörigkeit bei gleichzeitiger Betrachtung von Gefässen Beider nicht entging [1]) und auch ohne diese Indicien zu erschliessen wäre. Nehmen wir noch Chelis hinzu, über dessen Zusammenhang mit Kachrylion wir gleich den Nachweis liefern werden, und die mit dem Namen des Euphronios inschriftlich verbundenen Euthymides und [Diot]imos, ferner Euxytheos und Oltos, über deren Verbindung mit unserem Meister später noch zu handeln ist, dann Kalliades, der für Duris, und Kleophrades, der für diesen und Amasis II. je eine Schale gearbeitet (Wiener Vorlegebl. VI, 7), und fügen wir dem Hieron noch seinen Mitarbeiter Makron hinzu, so ergibt sich uns folgende enggeschlossene Namenreihe:

Nikosthenes	Epiktetos
Pamphaios	Python
Hischylos	Pistoxenos
Tlenpolemos	Chelis
Sakonides	Kachrylion
Pheidippos	Euphronios

[1]) Helbig, Bull. 1868 p. 76.

Euthymides	Kalliades
Euxitheos	Kleophrades
Oltos	Hieron
[Diot]imos	Amasis II.
Duris	Makron

Brygos.

So schlagend oft eine Aehnlichkeit zwischen mehreren Meistern dieser Reihe hervortreten mag — und es gibt keinen isolirt stehenden darin —, so werden doch auch nicht selten Unterschiede hervortreten, zu deren Erklärung die Berufung auf die persönliche Manier des Einzelnen allein nicht ausreicht, weil sie kunstgeschichtliche sind. Vergleiche man doch nur eine schwarz- und rothfigurige Schale des Hischylos mit einer von Brygos unter Anwendung von Vergoldung gemalten. Welcher Abstand des künstlerischen Könnens! Genügen die zehn bis zwölf Olympiaden — denn mehr verstattet der enge Zusammenschluss der Namen wohl nicht — ihn auszufüllen? Bei der conservativen Gesinnung, die allem Handwerk anhaftet, scheint eine Bejahung doppelt kühn. Sie wäre nur unter der Voraussetzung denkbar, dass die Epoche, in der jene Männer wirkten, eine kunstgeschichtlich bedeutungsvolle gewesen sei, welche die Bedingungen einer so raschen Entwicklung bot. In der Pentekontaetie etwa würde eine solche Erscheinung gar nichts Auffallendes haben.

Die Thatsache aber, dass eine so bedeutende Anzahl der Künstler, die durch ausdrückliche Namensnennung ihre Urheberschaft betonen, sich in zeitlich so enge Grenzen zusammendrängt, ist viel zu charakteristisch, um übersehen zu werden. Unsere Aufzählung umfasst den roth-

figurigen Vasenstil von seinem strengen Beginne bis zur vollen, sich selbst beherrschenden Freiheit, die besten Namen und Alle, deren Gefässe in grösserer Zahl überliefert sind [1]), so dass die Hoffnung nicht ausgeschlossen bleibt, es werden sich für den einen oder anderen Meister dieser Zeit feste Kriterien, sei es durch noch später hinzukommende Stücke, sei es durch die jetzt noch unmögliche genauere Prüfung des Vorhandenen einst ergeben. Wie einzelne Vorläufer erscheinen daneben die hervorragenden Meister der schwarzfigurigen Technik: Klitias, Nearchos, Exekias, Amasis, und wie ein Nachklang die unteritalischen Assteas, Lasimos, Python und Meidias.

Die ganze Bedeutung dieser Erscheinung wird erst verständlich, wenn wir unseren Blick auf ähnliche Fälle lenken, die uns vergewissern, dass wir hier vor der Manifestirung eines kunstgeschichtlichen Gesetzes stehen [2]). So treten die griechischen Stempelschneider in einer zeitlich gleich engbegrenzten Epoche und der überwiegenden Mehrzahl nach auch in geographisch engen Grenzen mit ihren Namen hervor [3]). Unter ziemlich entsprechenden Verhältnissen wie die unserer Vasenmaler erscheinen im 15. Jahrhundert die Künstlerinschriften der Miniatoren [4]), und bei

---

[1]) Andokides scheinbar ausgenommen, dessen Verwandtschaft mit der Sippe des Epiktetos in die Augen fällt. Ueber Euxitheos und Oltos vergl. unten.

[2]) Für unsere Monumente ist das um so merkwürdiger, als sie gewiss meist von allem Anfang für den Export in Länder bestimmt waren, wo die Künstlerinschrift so unverständlich wurde wie das Liebeslob. Beide Male wollte der Meister vor Allem sich selbst genugthun.

[3]) Sallet, Die Künstlernamen auf griechischen Münzen, und Zeitschrift für Numismatik II S. 1 ff.

[4]) Reber, Jenaer Literaturzeitung 1874 S. 480.

Behandlung der italienischen Ebenisten sprach es Semper geradezu aus [1]), dass die hervortretende Eigenheit der Künstler, ihren Namen mit ihren Werken zu verbinden, bezeichnend sei ‚für die Kunst, die aufhört zu dienen und sich selber Zweck wird'. Darin liegt ein erneuter und deutlicher Hinweis auf eine Epoche, die uns die scheinbaren Widersprüche innerhalb unserer Künstlergruppe als Stadien einer organischen Entwicklung zu betrachten gestattet und alle jene Gewaltmittel unnöthig erscheinen lässt, mit denen man die Pforten des Verständnisses aufzubrechen sich bemühte.

Die in einer Reihe aufgezählten Malernamen lassen sich in zwei grosse Gruppen ordnen, deren erste, allen Anzeichen nach ältere, von der um Chelis und Kachrylion vermehrten Sippe des Epiktetos gebildet wird. Zur zweiten gehören vor allem Euphronios, Duris, Hieron und Brygos, die grossen attischen Schalenmaler, wie man sie kurzweg bezeichnen darf, weil sie die Schalen zum Kleinod der ganzen Technik umschufen, denen in Euthymides eine Richtung gegenübersteht, die in der Amphora ihr Bestes leistete. Einer eingehenden Betrachtung haben wir hier vor Allem die erste Gruppe zu unterziehen, zumal uns gleich die nächste Schale unseres Meisters die Frage vorlegt, in welchem Verhältnisse Euphronios zu ihr stand. Der hervorstechendste Zug der Sippe des Epiktetos ist ihre ausgesprochene Vorliebe für die Schale. Man würde daran allein die Verwandtschaft zur Gruppe der grossen Schalenmaler erkennen, wäre sie auch nicht durch eine Reihe von Mittelgliedern mit ihr verbunden. Derjenige, dessen Individualität von der gemeinsamen Manier dieses Kreises am wenigsten

[1]) Stil, II S. 334 Anm.

beeinflusst zu sein scheint, Nikosthenes, pflegt vorzugsweise die Amphora, und zwar die schwarzfigurige. Er nähert sich derselben nur in zwei Schalen, beide roth- und schwarzfigurig (Meistersignaturen 66. 67), deren eine von Epiktetos bemalt ist, und zwei schalenartigen Gefässen (Meistersignaturen 68. 69), beide rothfigurig. Es macht den Eindruck, als wäre eine bereits fertige Persönlichkeit, die sich nicht mehr umgestalten konnte, durch die neue Bewegung ein Stück weit mitgerissen worden. Auch von Pamphaios besitzen wir zwei Amphoren (Meistersignaturen 25. 26), deren Aehnlichkeit mit Nikosthenes trotz der rothen Figuren so auffallend ist, dass er im Katalog Campana (Ser. VIII n. 70 u. 71) als Schüler des Nikosthenes aufgeführt wird[1]). Ferner einen rothfigurigen Stamnos (Meistersignaturen 27) und zwei schwarzfigurige Hydrien (Meistersignaturen 1. 2). Alle anderen Gefässe sind Schalen, von denen drei (Meistersignaturen 3. 4. 5) ihren schwarzen Figuren nach gleichfalls im Zusammenhange mit denen des Nikosthenes stehen. Sonst haben wir mit Ausnahme zweier Gefässe des Epiktetos (Meistersignaturen 25. 26) nur Schalen oder Teller.

Der Umstand, dass nur ein ganz geringer Bruchtheil der hiehergehörigen Vasen bekannt gemacht wurde, verwehrt vorläufig, an eine scharfe Sonderung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu denken. Diese grössere Aufgabe muss hier ungelöst bleiben, für Epiktetos z. B. ist sie schon eine alte berechtigte Forderung[2]). Uns fällt blos die kleinere aber frühere zu, das allen Gemeinsame zu betonen.

---

[1]) Vergl. Brunn, Bull. 1865 p. 213.

[2]) Kramer, Ueber den Stil und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe (Berl. 1837) S. 102.

Hiebei kommt gerade, was am meisten von der Publication abmahnte, wieder zu Gute, der typische Charakter und das geringe stoffliche Interesse der Gesammtheit, zwei Elemente, welche die Bedingungen des Vergleiches wesentlich vereinfachen. Das erstgenannte prägt sich so bestimmt aus, dass man bald merkt, man habe es hier mit einer ganzen Classe, und zwar einer sehr ausgedehnten zu thun, zu deren Veranschaulichung jede grössere Vasensammlung bald mehr, bald weniger Material an Schalen und Tellern bietet. Ein ganz besonderes Interesse unter solchen generell zugehörigen Stücken haben jene, auf denen eine gewisse Art von Ersatz für die fehlende Künstlerinschrift in einer anderen persönlichen Manifestation liegt, sofern sie bestimmter auf ihren Ursprung zurückgeführt werden kann. Hiebei, das sei nachdrücklich betont, bleibt das entscheidende Moment die formelle stilistische Aehnlichkeit, da ja selbst — es handelt sich in den meisten Fällen um Liebesinschriften — die Identität des Geliebten zugegeben, Niemand für die des Liebhabers wird bürgen mögen [1]). Als Probe auf eine bereits gemachte Rechnung (hier die Einreihung in den gleich zu erwähnenden Anhang) werden wir eine solche Inschrift stets gerne gelten lassen, freilich wird gerade sie meistens zugleich als Wegweiser dienen. Ein recht lehrreiches Beispiel geben die Schalen mit der Inschrift MEMNON

[1]) Roulez, Memorie dell' inst. 1865 p. 377. glaubt, dass dieselbe Liebesinschrift zweier Vasenmaler nicht bekannt sei. Ausser dem eben anzuführenden Beispiele des Memnon kenne ich noch Leagros von Euphronios, Kachrylion und Euxitheos, Lykos von Euphronios und [Diot]imos, Panaitios von Euphronios und Duris, und Hippodamas von Duris und Hieron gepriesen. Beachtenswerth scheint, dass in allen diesen Fällen enge Zusammengehörigkeit der Meister erkennbar ist.

KAIOS, die Otto Jahn, Dichter auf Vasenbildern S. 756 ff., zusammenstellte [1]).

Die eilf ihm bekannten Schalen waren so auffällig ähnlich, dass er sich berechtigt glaubte, für sämmtliche einen Verfertiger anzunehmen. Die beiden nächsten, die hinzukamen, hatten nun zufällig beide eine Künstlerinschrift, aber nicht die gleiche. Während man nach Bull. 1868 p. 75 ff. (abgeb. N. des Vergers L'Étrurie 37) Kachrylion als den Meister der Memnonschalen erklären mochte, erhebt nach Nr. 2015 der Neapler Vasensammlung wieder Chelis Anspruch darauf. Scheinbar werden dadurch die Ausführungen Jahn's widerlegt, in der That aber nur in seinem Sinne ergänzt, da er selbst zwei ähnliche Schalen von den übrigen getrennt am Schlusse anführt. Diese beiden stimmen mit der von Chelis signirten so überein, dass sie unbedenklich auf ihn zurückgeführt werden dürfen, während wir Kachrylion's Anspruch auf die anderen einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit einräumen müssen.

Der Name des anderen Lieblings Kachrylion's, Leagros [2]), findet sich auf sechzehn Gefässen, wovon zehn keine Künstlerinschrift tragen. Von diesen gehören drei rothfigurige Schalen, a. a. O. 6—8, unserem Kreise an, die übrigen, fünf schwarzfigurige Hydrien, einen rothfigurigen Krater und zwei Amphoren gleicher Technik, scheiden wir vorläufig aus. Der Liebling des Epiktetos, Hipparchos, begegnet uns noch auf vier anonymen Gefässen; die schwarzfigurige Hydria, die seinen Namen mit dem des Dorotheos trägt (Gerhard, A. V. 102), kommt zunächst nicht in Betracht, wohl aber drei Schalen.

[1]) Vergl. Meistersignaturen S. 52 ff.
[2]) Vergl. Meistersignaturen S. 57.

Die erste (Gerhard, A. V. 195 u. 196), bietet ein ΕΠΟΙΕΣΕΝ ohne das dazu gehörige Subject, das nicht etwa weggebrochen ist; die zweite, Neapel 2609, noch einen anderen Knabennamen Paidikos und den Ausruf ΠΡΟΣΑΛΟΡΕVO (Heydemann zieht im Nachtrage zum Kataloge παιδικῶς vor); die dritte bietet das liebliche Bild des jungen Hermoglyphen [1]). Paidikos begegnet uns auf drei weiteren rothfigurigen Schalen: Mus. etr. 585. 1122. 1514, während ΠΡΟΣΑΓΟΡΕVO noch auf fünf rothfigurigen Schalen Personen in den Mund gelegt wird. Ἐποίησεν ohne Künstlernamen findet sich gleichfalls noch auf zehn rothfigurigen Schalen. Der mit Hipparchos und Memnon zusammen gefeierte Name Dorotheos wiederholt sich mit καλός auf zwei Schalen, Mus. etr. 1645 und München 1245; bei deren erster die Verbindung mit Olympiodoros die Identität wahrscheinlich macht, während gegen die Zugehörigkeit der zweiten kaum ein Bedenken statthaft ist. Dagegen liegt gar keine Wahrscheinlichkeit vor, denselben Namen auf einem Pinakion der Sammlung Blayds (im Vasenkat. des Brit. Mus. nicht aufzufinden), Arch. Ztg. 1846 S. 296, auf dieselbe Person zu beziehen [2]).

Die Schalen und Teller der so erweiterten Gruppe sind in einem Anhange so kurz, als es nur statthaft war, beschrieben worden. Ihnen habe ich die wenigen Gefässe anderer Form hinzugefügt. Um jedoch den erwähnten Ge-

---

[1]) Abgebildet Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1867 Taf. V. Dass sich dieses Werk in den Anhang nicht hineinfügt, ist gegen seine Zugehörigkeit kein Beweis. Das gleiche Motiv findet sich dort freilich nicht, indess bieten die ganz in ihr Saitenspiel und ihren Gesang vertieften Einzelfiguren wenigstens Aehnliches. Auch ohne den Namen seines Lieblings würde ein kundiger Betrachter hier die Hand des Epiktetos vermuthen.

[2]) Meistersignaturen S. 49 u. 55.

sammtcharakter schärfer hervortreten zu lassen, wurde nicht die Anordnung nach einzelnen Meistern gewählt, sondern die ganze Masse den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung nach in: 1. schwarzfigurige, 2. roth- und schwarzfigurige, 3. rothfigurige Schalen mit Augen, 4. Schalen und Teller mit blossem Innenbild und schlechtweg rothfigurige Schalen getheilt. Zu den Classen 2 und 3 habe ich alle mir bekannten Schalen gleicher Art hinzugezogen. Innerhalb der einzelnen Classen sind die Typen der Innenbilder als das einfachste Eintheilungsprincip für die Anordnung massgebend gewesen. Die Fülle der Analogien deuten die Inhaltsangaben der Aussenbilder blos an, grössere Ausführlichkeit hätte das Uebersehen der Gesammtmasse, worauf es hier ankommt, erschwert. Zum weiteren Vergleiche wurde ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, eine Anzahl besonders ähnlicher Gefässe beigefügt.

Die Resultate, die sich aus diesen Aufzählungen ergeben, sind ziemlich einfache. Das Gemeinsame unserer Gruppe beginnt erst mit dem Auftauchen der rothen Figuren auf den Aussenbildern, noch umgeben von den aus dem archaischen Stil übernommenen Augen. Die roth- und schwarzfigurigen Schalen zeigen uns die Namen: Nikosthenes, Pamphaios, Epiktetos, Hischylos, Chelis. Die stilistische und stoffliche Aehnlichkeit ist eine ausserordentlich grosse. Zunächst tritt das mythische Element auffallend zurück, der bacchische Kreis wird in eigenthümlicher Weise behandelt. Keine der Schalen mit Augen an den Aussenseiten erzählt etwas. In der Form einer stets lebhaft bewegten Einzelfigur erscheint zwischen ihnen, man möchte sagen, das Motiv an sich. Besonders bezeichnend hiefür ist die einzige mythische Persönlichkeit, der Minotaur. Das Unge-

heuer ist dargestellt, wie es sich vergebens gegen Theseus wehrt, welcher — fehlt. Hier ist nichts von der patriotischen Freude an der That des Nationalhelden, die doch sonst deutlich genug hervortritt; was interessirt, ist das Motiv des Unthieres im Verzweiflungskampfe. Die Gefässe mit blossem Innenbilde schliessen sich dieser Richtung an, indem sie dieselbe erst recht eigentlich durchführen. Sie lassen sich insofern nicht für sich allein behandeln, als das Innenbild selbst nichts ihnen speciell Eigenthümliches besitzt, aber dass es zum Schmucke genügend erachtet wird, beweist, wie sehr seine Schätzung zugenommen hat. Auf archaischen Schalen fehlt es sehr häufig, von rothfigurigen entbehren es nur mit Augen geschmückte, welche dadurch ihren engen Anschluss an die vorhergehende Epoche beweisen. Dächte man es sich hinzu, so müsste man es schwarzfigurig ergänzen. Das Innenbild ist die beste Leistung unserer Gruppe. Ihr Können erstarkte im Kampfe mit den Schwierigkeiten des Raumes.

Unter dem ‚Vorwande' das Rund füllen zu müssen, erfand sie, ihrem Hange folgend, Motiv über Motiv, eines schöner als das andere; da wird getragen, gehoben, geschlichen und gelaufen, geduckt, getanzt, gesprungen; das ist ein Schiessen und Werfen, Meisseln und Schnitzen, Schöpfen und Musiciren und Alles nur um jene Beugungen des menschlichen Leibes zu begründen, deren der Schalengrund zu bedürfen schien. Eine natürliche Folge war es, wenn man nun dem anatomischen Bau dieses Leibes eine Beachtung auch in den oberhalb der Kniegelenke gelegenen Partien zu schenken anfing, einerseits dadurch, dass die übertrieben dünne Bildung der Hüften, wie sie der schwarzfigurige Stil liebte, in etwas ermässigt wurde — denn sonst

wären alle jene Experimente allzu gewagt gewesen — andererseits dass man die Ueberfülle der Schenkel und Schultern ein wenig beschnitt. Von einer Innenzeichnung, wie sie bald hernach in reichem Masse auftritt, merkt man zunächst kaum mehr als sorgfältiger gezeichneten schwarzen Figuren eigenthümlich zu sein pflegt.

Mit dem Wegfalle der Augen macht sich eine Art von Reaction bemerkbar. Das mythische Element tritt wieder vor, aber seine bestimmte und scharfe Typik scheint zerstört, die Vortragsweise ist flau und ausdruckslos. Der dionysische Kreis hat seinen grösseren Theil an eine neue Gruppe von Darstellungen aus Symposion und Komos ziemlich stereotypen Charakters, so z. B. die trunkenen tanzenden Zecher, abtreten müssen, und selbst eine individuellere Haltung angenommen. Ganz ohne Nachtheil hat sich die Wandlung nicht vollzogen. Mehr als einer Schale (namentlich tritt das bei Pamphaios zu Tage) meint man es anzusehen, dass ihre Aussenbilder die gewohnten Augen neben sich vermissen. Man hilft sich mit Surrogaten, z. B. Flügelrossen, Sphingen, in entsprechender Anordnung, gar oft aber weist die Composition an ihren Stellen klaffende Lücken auf. Der früher zertheilte Raum gab bestimmte, sich wiederholende leere Stellen, für welche entsprechende oder gleiche Bilder kleinen Umfanges geboten waren. Die neue Freiheit hatte auch ihr Unbequemes, und deutlich macht sich betreffs des nun einzuschlagenden Weges ein Schwanken und Zaudern bemerkbar. Man versucht nach Analogie der Amphora Avers und Revers zu charakterisiren: einer mythischen Erzählung wird ein genreartiges Bild entgegengesetzt; doch diese Scheidung ist wider die tektonische Natur der Schale und liess sich also nicht halten. Die

ältere Weise wurde wieder hervorgeholt, freilich musste man, damit sie brauchbarer würde, viel verändern. Aussen wurden einander entsprechende Bilder des täglichen Lebens herumgelegt. Es war nicht schwer, diese mit dem verwandte Wege gegangenen Innenbild in ein leidliches Verhältniss zu setzen, und so bildete sich eine stilistisch besonders entsprechende Behandlung heraus, die mit leichten Variationen für die ganze Zeit der blühenden Kunst giltig, wenn auch nicht herrschend blieb[1]). Ihr Endziel war, durch den bildlichen Schmuck im Einklange mit der im Stillen immer höher sich entwickelnden Form, die Function des Gefässes auszudrücken und so den Zweckgedanken ästhetisch zu begründen. — Es kam doch ein wenig anders; die zurückgedrängte Erzählungslust liess sich nicht für immer abhalten; sie kehrte verstärkt wieder, nahm zunächst von den Aussenseiten Besitz, und das Problem stand neu wieder da, um in höherem Sinne gelöst zu werden. Wie das geschah, das werden wir bei Betrachtung der Schalen des Euphronios zu entwickeln haben. Für jetzt aber müssen wir uns zurückwenden, um eine auffallende Besonderheit unseres Kreises zu betrachten, auf die man als geradezu gravirende Zeugnisse für die Anklage der Affectation aufmerksam machen zu müssen geglaubt hat.

Es ist das die Thatsache, dass auf Schalen dieser Gruppe schwarze und rothe Figuren vereint erscheinen, und zwar die ersteren im Innenbilde stets plump ausgeführt, während die letzteren sich durch ihre feine und sorgsame Behandlung auszeichnen. Aus äusseren Gründen fassen wir zunächst nur das Zusammenvorkommen der älteren und

[1]) Vergl. die Beispiele bei Jahn, Einl. Anm. 503 und 1235.

jüngeren Technik in's Auge. Von den Künstlernamen, die in Verbindung sowohl mit schwarz- wie rothfigurigen Bildern vorkommen, kennen wir ausser den bereits aufgezählten Mitgliedern der Sippe des Epiktetos [1]) nur noch den eines Typheidides und des Andokides, über den wir nachher noch besonders handeln werden. An und für sich liegt darin gar nichts Auffallendes. Man braucht blos anzunehmen, dass die rothen Figuren etwas ganz Neues, die schwarzen aber noch vollgiltig gewesen seien. Einer weiteren Erklärung aber bedarf der Umstand, dass stets die Aussenbilder roth, und gerade das Innenbild schwarz gehalten werden.

Ueber das Aufkommen der rothfigurigen Technik besitzen wir keine anderen Zeugnisse als die Monumente selbst. Werden wir deswegen annehmen, dass diese weitgreifendste aller Wandlungen, welche die Vasenmalerei je erfahren, ganz spontan, ganz ihrer eigenen Initiative entsprungen sei? Mit tausend Fäden waren deren Geschicke an jene ihrer vornehmeren Schwesterkunst geknüpft und so mag, was uns hier entgegentritt, nur als Symptom eines die gesammte Malerei umformenden Processes zu fassen sein, dessen Wirkungen bis in die letzten Winkel des Handwerkes dringen, und nur wegen des Zustandes der monumentalen Ueberlieferung hier allein, aber auch in einer nach den Vorbedingungen einer eigenthümlichen Technik geänderten Weise zu Tage kommen. Verzichten wir also, unsere Gefässe nach dem letzten Grunde dieser Neuerung zu verhören, so

---

[1]) Ausgenommen sind Tlenpolemos, von dem wir blos zwei schwarze Panther, Pheidippos, von dem wir nur eine Schale, Python, von dem wir gar nichts gemalt haben, sowie Pistoxenos, dessen einziges Werk, der Linosbecher, bereits in die Zeit der höchsten Entwicklung hineinfällt, und Kachrylion.

dürfen wir doch an dieselben die hievon wesentlich verschiedene Frage nach ihrer äusseren Veranlassung richten, die sie, wie ich glaube, mit schwer misszuverstehender Deutlichkeit beantworten. — Das Verfahren, die Figuren aus dem rothen Thongrunde auszusparen, ist erst dadurch möglich geworden, dass man beliebte, diesen selbst anstatt wie früher durch Zusatz von Pigmenten in seiner natürlichen Wirkung zu erhöhen, hinter einem schwarzen Glanzüberzuge zu verstecken. Wie das kam, wollen wir für jetzt nicht näher untersuchen, es genügt uns, zu erkennen, dass dieser dunkle Glanz der natürliche Feind des schwarzen Figurenschmuckes sein musste. Bei den wichtigsten der archaischen Gefässformen, der Amphora und Hydria, gelang es, zwischen beiden Gegnern so zu vermitteln, dass sich ihr Nebeneinanderbestehen nicht ausschloss. Der Ueberzug nimmt von der äusseren Wandung Besitz, lässt aber an hervorragender Stelle ein, respective zwei Felder für das Bild frei, welches sich nun in doppelter Weise zunächst von seinem Untergrunde, dann mit ihm vom ganzen Gefässkörper abhebt. Am sogenannten Deinos, dessen tektonische Natur eine solche Unterbrechung nicht gestattet, werden die Figuren bis an und in die Mündung hinaufgetrieben. Lekythoi, Krüge und andere kleinere Geräthe werden vor die Alternative gestellt, auf eines von beiden zu verzichten. Sie erscheinen entweder bildlos im schwarzen Gewande, oder ihre Darstellungen heben sich von dem natürlichen oder weiss überzogenen Thongrunde ab [1]). In nur allzu reichem Masse zeigen derlei Fabrikate wie die Gegnerschaft des

[1]) Die verschiedene Färbung von Gefässen verschiedener Dimension hat ihr nächstliegendes Analogon in dem schwarzen Manne und der weissen Frau ihrer Bilder.

schwarzen Glanzes für die Zeichnung auch ihre gute Seite hatte. In den engen Rahmen gewiesen, musste sie sich die strengste Zucht gefallen lassen, während hier Verwahrlosung platzgreift.

Anders als die übrigen Formen musste sich die Schale zu dieser Neuerung verhalten. Sie nimmt sich fast wie das Aschenbrödel des attischen Archaismus aus, das für gewöhnlich im Dienstbotengewande einhergeht. Zwei Augen mit einer Nase jederseits, ein Gorgoneion im Inneren machten häufig ihren ganzen Schmuck aus, der bildlich ausspricht, was, wo er fehlt, auch buchstäblich hingeschrieben wird, XAIPE KAI ΠΙΕΙ EV. Auch wo zwischen und hinter die Augen eine Darstellung gesetzt, das Gorgoneion durch eine Figur abgelöst wird, schwindet der Eindruck eines vernachlässigten Habitus keineswegs. Dagegen erscheint sie ab und zu in einem reichen, innen und aussen mit Bildern übersäeten Festgewande, das ihre vornehme orientalische Abkunft von der plastisch reichgeschmückten Metallschale documentirt. Schon durch ihre Grösse als Prachtstücke ausgezeichnet, bieten Mon. VIII Taf. 8 u. 9 (aus Nola, jetzt im Brit. Mus.), Berlin 1595 u. 1596, abg. Gerhard Trinksch. 1 (Nikosthenes), München 339, abg. Gerhard, A. V., 49 (Exekias), Würzburg III, 345, abg. Mon. X, 8 (nicht attisch) Beispiele dieser Weise [1]).

Eine ganze Reihe von Versuchen, den Figurenschmuck mit der schwarzen Decke zu vereinigen, können wir nacheinander scheitern sehen als ebensoviele tektonische Missgriffe. Zunächst liess man aussen den Thongrund und überzog

[1]) Noch im rothfigurigen Stile findet sich vereinzelt die Durisschale; Wiener Vorlegebl. VI, 8 a. b; die vorzügliche Londoner Schale, Brit. Mus. 824*, abgeb. Journal of holl. studies 1881, Taf. X.

das Innere bis auf einen kleinen Mittelkreis, den man für eine Figur aufbehielt, mit Schwarz, d. h. man stülpte die Schale förmlich um. Dabei kam man denn, ohne es zu merken, an der schliesslichen Lösung hart vorbei. Das kreisrunde, für die Bemalung innen ausgesparte Mittelstück bedurfte nur weniger Striche, um das Gorgoneion daraus zu gestalten. Man legte mit breitem Pinsel Haare und Bart herum und kratzte das Uebrige mit ein paar Rissen heraus. Das geschah sehr oft, aber immer nur mit dem Gorgoneion und aus reiner Bequemlichkeit, ohne jemals, was doch nahe genug gelegen wäre, den ausgesparten Grund anders zu umreissen. Häufig liess man ihn sogar leer stehen. Als man auch auf der Aussenseite nicht länger die Erdfarbe dulden wollte, musste man nach einem Raume suchen, der für die Bilder offen gelassen werden konnte. Das Allerunthunlichste wäre es gewesen, nach dem Vorbilde von Amphora und Hydria in der Mitte jeder Seite ein Feld aufzusparen; indess kommt, wenngleich vereinzelt, auch dieser Missgriff vor[1]). Besser schon war der Einfall, um die ganze Schale herum, von den Henkelansätzen ausgehend und in ihrer Breite einen Streifen freizulassen. Griff man damit auch auf die horizontale Verzierungsweise einer früheren Epoche zurück, so blieb doch, was man erhielt, hinter dem, was man erstrebte. Der Fries, dessen Höhenausdehnung zur Breite im übelsten Verhältnisse stand, konnte bei der Kleinheit seiner Figuren nur durch carikirte Lebendigkeit wirken. Als Beispiele seien erwähnt die Schale des Glaukytes und Archikles, München 333, abgebildet Mon. IV, 59,

---

[1]) Mus. Greg. 72, jederseits Reiter; Micali St. 100_2: A. Herakles und Amazone, B. Theseus und Minotaur.

und Gerhard, A. V. 235. 236; des Archikles allein Mus. Blacas pl. 16; des Xenokles Mus. Blacas pl. 19, Él. cér. 24. Eine passendere Behandlung für diese Gattung war es, dass man als Zier des Frieses blosse Inschriften setzte, den Künstlernamen, den Trinkspruch oder beides zugleich, oft auch blosse Buchstabenzusammenstellungen. In ganz bescheidener Form auftretend, von geringen Dimensionen, äusserst dünnwandig, eine flüchtig gemalte Kleinigkeit, Thier, Jagd, Frauenkopf am Lippenrande, wirkte sie sehr erfreulich. An den Künstlerinschriften lässt sich die zeitliche Ausdehnung dieser Production erweisen[1]. Von Exekias, von Ergoteles und Tleson, den Söhnen des Nearchos, und Ergotimos Sohne Eucheiros[2], reichen sie bis auf Sakonides, Tlenpolemos und Hischylos hinab[3]. Möglicherweise hat diese Form eine speciellere Function gehabt, als die kräftige gewöhnliche, zu der sie sich verhält, wie das Champagnerglas zum Römer. Sie eignet sich trefflich für feinen, in kleineren Quantitäten aufgetragenen Wein. Schliesslich versuchte man es auch mit demselben Mittel, das man bei Gefässen kleineren Umfanges bewährt gefunden. Ich habe

---

[1]) Was der Komiker Epigenes bei Athenäus XI, 474 a, klagt, passt sehr wohl auf sie:

Ἀλλ᾽ οὐδὲ κεραμεύουσι νῦν τοὺς κανθάρους
Ὦ τάλαν, ἐκείνους τοὺς ἁδρούς, ταπεινὰ δὲ
Καὶ γλαφυρὰ πάντες (κανθαρίδι,) ὥσπερεὶ
Αὐτὰ τὰ ποτήρια, οὐ τὸν οἶνον πιόμενοι.

Gemünzt aber ist es auf die kleinen, glänzend schwarzen Kantharoi, wie sie namentlich in grosser Zahl in Tanagra gefunden worden sind.

[2]) Dass die Väter mit dem Meister des fragmentirten Gefässes (Benndorf, Griech. und sicil. Vasen I, 13) und dem Töpfer der Klitiasvase identisch seien, ist eine fast allgemein als wahrscheinlich angenommene Vermuthung.

[3]) Vergl. Meistersignaturen. Die Kleinmeister.

im Anhange drei Schalen aufgezählt, die ihren schwarzen Figurenschmuck aussen auf einem weissen Ueberzuge, innen auf dem natürlichen Thongrunde ansetzen. Ihre Seltenheit zeigt deutlich, wie wenig Anklang dieses Verfahren fand.

Nachdem nun sowohl die Versuche, eine Bildfläche auszusparen, wie die anderen, sich ohne den in seiner Tiefe und Leuchtkraft bis heute unerreichten Glanz zu behelfen, fehlgeschlagen, fand sich eine Lösung, die lebhaft an das Ei des Columbus erinnert. Man überzog das ganze Gefäss und sparte statt des Bildgrundes lieber gleich die Figuren selbst aus. Es bleibt fast unerklärlich, dass man nicht gleich auf einen so naheliegenden Ausweg verfiel, zumal ihn zu weisen das rothfigurige Gorgoneion sich bemühte. Wie wenig man seinen Fingerzeig verstand, beweist die Fortexistenz des durch den schwarzen Glanz keineswegs bedrohten schwarzfigurigen Innenbildes, das ganz hinterher umgestaltet wurde; ein Umstand, der deutlich erkennen lässt, wie erst nach und nach den Schöpfern der rothfigurigen Technik die Bedeutung ihrer That klar wurde, zu welcher zwingende Noth sie getrieben hatte.

Die Schalen mit schwarzen Innen- und rothen Aussenbildern, oder richtiger gesagt, die Schalen mit blos rothen Aussenbildern — denn ein Mangeln des Innenbildes bezeugt die archaische Weise ebenso deutlich wie seine schwarze Farbe — haben demnach vollen Anspruch als die ersten Träger der neuen Weise zu gelten, und das mag uns zur Betrachtung der zweiten Besonderheit der zweifarbigen Schalen hinüberleiten, dass nämlich bei der zierlichsten Ausführung der rothen Aussenbilder das Innenbild stets plump und nachlässig hingemalt erscheint. Der Grund ist sofort klar, wenn wir die Frage richtiger stellen. Die

ältere Zeit hat überhaupt das Innenbild vernachlässigt. Weil sie nicht die Kraft in sich fühlte, die Hindernisse des kreisförmigen Raumes zu bewältigen, suchte sie sich damit abzufinden, so rasch es gehen wollte. Vor sich selbst mochte sie sich damit entschuldigen, dass es ja eigentlich nur für den Zecher da sei, dem auch das Gorgoneion mit dem Trinkspruche persönlich galt. Mit welcher Energie der neue Stil gerade hier eingesetzt habe, sahen wir schon früher; dass er sich aber erst langsam ausbildete, beweist z. B. die Berliner Kylix des Epiktetos [1]), deren vortrefflichen Aussenbildern ein gleichfalls rothgemalter Satyr im Inneren gegenübersteht, der seinen schwarzen Brüdern nur Weniges vorgibt.

So müssen wir auf das Entschiedenste jener Anschauung widersprechen, welche in der Anwendung der beiden Malarten an ein und derselben Schale eine Absichtlichkeit, ein Streben nach absonderlicher Verzierungsweise erblickt, jener gar nicht zu gedenken, welche dieselbe kurzweg als Affectation erklärt. Die einzige Ausnahme, die Schale des Andokides. bestätigt die Regel. Sie zeigt auf dem einerseits rothen, anderseits schwarzen Feld eine ganz gleiche Darstellung, Schwarz auf Roth und Roth auf Schwarz; ein Innenbild ist nicht vorhanden. Nun besitzen wir vom selben Meister noch fünf Amphoren, zwei schwarz-, zwei roth- und eine schwarz- und rothfigurige. Die Schale hat er bemalt, wie jenes Gefäss, auf das er einmal eingeübt war; dabei ging es nicht ohne grobe Missgriffe ab, von denen seine trefflich gearbeiteten Amphoren auch keine Spur

[1]) Gerhard, Neuerw. Denkm. 1607, abgebildet Gerhard, A. V. 272. Gerade das umgekehrte Verhältniss hat Gerhard, Neuerw. Denkm. S. 32, angegeben, wogegen mit vollem Rechte Kramer S. 103.

zeigen. Aber eine derselben legt in ihrer äusseren Erscheinung dafür Zeugniss ab, dass der gesunde Handwerkerhumor in den Tagen der technischen Revolution nicht verloren ging; der Rückgang der schwarzfigurigen Malerei war eine Thatsache geworden. Da war es denn ein zeitgemässes Problem, ein figurenreiches Gefäss in dieser Technik zu malen — ohne schwarze Figuren. Er brachte beide Bilder aus lauter Frauengestalten zusammen und machte es damit weissfigurig, und als solches Unicum hat es eine Zeitlang die moderne Kritik genarrt.

Die Amphora, welche die beiden technischen Verfahren vereinigt zeigt, will überhaupt anders betrachtet sein, als die Schale scheinbar gleicher Gattung[1]). Da ist jene Eigenthümlichkeit kein sich selbst ergebendes Resultat eines

---

[1]) Jahn führt Einl. Anm. 494, folgende Exemplare an:

a) A. s. f. Herakles zu Wagen. — B. r. f. Dionysos gelagert, M. 373.

b) „ Heroen beim Brettspiel. — B. r. f. Dionysos unter Mänaden, M. 375.

c) „ Herakles gelagert. — B. r. f. Dionysos gelagert, M. 388.

d) „ Herakles den Stier führend. — B. r. f. Dieselbe Vorstellung, Bull. 1842 p. 187.

e) „ Dionysos unter Mänaden. — B. r. f. Apollo mit Artemis und Leto (zu denen sich Ares gesellt) ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, Bull. 1845 p. 25.

f) „ Dionysos mit Satyrn und Mänaden. — B. r. f. Herakles mit Kerberos, Arch. Anz. XI S. 399.

Dazu kommen noch:

g) A. s. f. Heroen beim Brettspiel. — B. r. f. Herakles mit dem Löwen, Br. M. 608.

h) „ Kampf zweier Hopliten. — B. r. f. Dionysos zwischen zwei Satyrn, Würzburg III, 51.

Die auffallende Gleichförmigkeit der Darstellung wie ihrer Anordnung weist in Verbindung mit der eigenthümlichen Technik, wenn auch nicht auf eine Hand, so doch auf eine gemeinsame Manier, die in ähnlichen Verhältnissen ihren Grund haben mag, wie wir sie für die Sippe des Epiktetos annehmen müssen.

Umgestaltungsprocesses, sondern zweckbewusst angewandt. Das spricht sich auch in dem Stil aus, der beide Arten gleich streng behandelt, der neueren Technik jedoch nicht die liebevolle Sorgfalt wie der älteren zu Theil werden lässt, in der man sich einmal heimisch fühlte.

Ausserdem wird das Bestreben, durch die verschiedene Farbenwirkung die beiden Seiten mannigfaltiger zu gestalten auch darin unterstützt, dass die Wahl der Darstellung meist das schwarze Bild als Avers, das rothe als Revers bezeichnet *a*, *b*, *c*, *g*, *h*, umgekehrt *e*, *f*. Man sieht, die Amphorenmaler wollten sicher gehen, und es mit dem neuen Stile zunächst nur versuchen.

Hier tritt uns noch immer eine gewisse Bevorzugung der gewohnten Manier entgegen, ganz anders in jenen Amphoren, Hydrien und Colonetten, an denen die rothen Figuren den Hauptschmuck ausmachen und nur am Hals oder Deckel, auf der Schulter oder dem Streifen über dem Fuss die schwarzfigurige Technik fortlebt. Sehr oft fehlen auch dann die eingeritzten Umrisslinien, was den Charakter einer flüchtigen Reminiscenz nur um so deutlicher offenbart. Bei jeder Stilwandlung auf dem Gebiete der griechischen Vasenmalerei wiederholt sich dieselbe Erscheinung. Immer wird die überwundene Richtung nicht kurzweg abgeschafft, sondern zunächst nur in irgend einen untergeordneten Raum verwiesen. So erscheinen über den Hauptbildern der ‚melischen Thongefässe' die textil empästischen Gänse, die orientalischen Thierfriese unter den korinthischen und chalkidischen Typen; die alterthümlichen Auszüge und Kampfdarstellungen erleben in bescheidenen Streifen die Herrschaft des strengen Archaismus und, wie ihn jetzt der rothfigurige Stil auf das Altentheil setzt, so kommt auch für den die

Zeit, wo er zum dienenden Begleiter einer plastischen oder buntfarbig goldenen Decoration herabsinkt.

Am längsten hat sich, wie ich an anderer Stelle auseinandersetzte, die Hydria für ihre schwarzen Figuren gewehrt. Die Amphora hat die neue Richtung zwar etwas zaghaft aufgenommen, aber doch aufgenommen.

Die Gruppe kleinerer Gefässe, welche früher durch Ablehnung des dunklen Glanzüberzuges oder durch Annahme der weissen Decke ihren Bildschmuck bewahrte, hat der neuen Technik in doppelter Weise Rechnung getragen, einmal durch einfache Adoptirung derselben, dann wieder durch Aufnahme ihrer rein linearen Zeichnung auf dem beibehaltenen weissen Grunde. Diese Variirung des Principes enthielt den Keim einer Neubildung.

Demnach kann ausser der Schale keine andere Gefässform irgend welche Ansprüche auf die Priorität des neuen Verfahrens aufweisen.

Aus dem Resultate unserer Untersuchung über die Entstehung des rothfigurigen Stiles ergeben sich einige Consequenzen, die zu ziehen wir nicht versäumen wollen. Erscheint er zuerst auf den Aussenbildern der Schalen, dann lässt sich aus unserer Zusammenstellung im Anhange schliessen, dass er im Kreise des Epiktetos entstanden sei. Zufällig können sich hier doch die Namen gleichzeitiger untereinander verbundener Meister nicht zusammengefunden haben. Für die Bestimmung ihrer Zeit ergibt ein vereinzeltes, aber festes Datum die von Ross[1]) mitgetheilte Thatsache, dass sich bei den an der Südseite des Parthenon in den Jahren 1835 und 1836 vorgenommenen Ausgrabungen im Schutte

[1]) Arch. Aufs. I p. 126.

der von den Persern zerstörten Heiligthümer unter dem Abfall vom Bau des perikleischen Parthenon rothfigurige Scherben (ein kleiner Skyphos mit einer Eule war ganz erhalten) vorfanden. Das einzige grössere Stück, ein Fragment eines Tellers mit blossem Innenbild, stimmt nun merkwürdigerweise sowohl bezüglich der eigenthümlichen Gefässform als der Art der Zeichnung und des Motives so zu der Manier des Epiktetos, dass seine Urheberschaft kaum bezweifelt werden kann [1]). Dargestellt ist ein bärtiger bekränzter Mann, die Chlamys über den Armen, auf einen Krückenstock gelehnt, auf den er die linke Achsel aufstützt; er wirft den Kopf heftig zurück und fasst mit der Rechten an denselben, während der weit geöffnete Mund, wie Jahn [2]) annahm, die Absicht zu singen verräth; der Unterkörper fehlt. Für eine zweite Person ist noch Raum in dem zu ergänzenden grösseren Kreissegmente. Wie man nun immer über die Ergänzung denken mag, burlesk wird das Bildchen stets bleiben müssen, und gerade dafür bietet Epiktetos in seinem reifsten Werke die köstlichsten Analogien. Man vergleiche die Reihe von 19 bis 22. Das aus diesem Ausgrabungsberichte sich ergebende späteste Datum für das Vorkommen des rothfigurigen Stiles würde nach Ross, der den Zeitpunkt der Verwüstung der Akropolis durch die Perser als terminus ante quem für diese Funde ansetzt Olymp. 75, 1 = 480, sein, während ihm gegenüber Furtwängler [3]) auf's Schärfste betont, dass sie nothwendig nur vor dem Beginn des perikleischen Neubaues, also vor

[1]) Publicirt bei Ross. a. a. O. Taf. X; darnach die Schlussvignette dieses Capitels.

[2]) Phil. 1867 S. 240.

[3]) Bronzefunde von Olympia S. 6. Anm. 1.

Olymp. 81, 3 = 454/3, anzusetzen seien. Doch auch bei diesem Ansatze müssen wir, der stilistischen Entwicklung unseres Fragmentes Rechnung tragend, ziemlich weit zurückgreifen, und so ergibt sich für die zehn bis zwölf Olympiaden, die wir für die ganze Zeit der Schalenmaler fordern zu müssen glaubten, in rundem Ansatze 485—445 oder 490—440 [1]). Das stimmt sowohl mit unserer Forderung nach einer besonders kunstbegnadeten Epoche, als auch mit dem Stil der Zeichnung und dem paläographischen Charakter der Inschriften auf das Beste zusammen. Mit den bisher beliebten Systemen der Vasenchronologie lässt es sich allerdings schwerer in Einklang bringen.

Die bisherigen Erörterungen werfen auf die eigenthümliche Thatsache der engen Verbindung der von uns betrachteten Künstler, sowie auf die Bevorzugung der Schale ein ganz neues Licht. Es sind die Namen, die den Bruch mit der Tradition bedeuten. Darf es weiter befremden, jene als ihre Nachfolger mit ihnen eng verknüpft zu sehen, die, auf ihren Errungenschaften fussend, das Höchste, wenn auch in kleinem Kunstgebiete, geleistet haben? Und da das neue Princip an der Schale zum ersten Ausdrucke kam, im Kampfe mit ihren Hindernissen erstarkt ist, was Wunder, dass sich gerade an ihr seine Macht am glänzendsten offenbarte? Vielleicht dürfen wir aber noch einen Schritt weiter gehen. Der Zustand der Ueberlieferung scheint uns die Frage nach dem eigentlichen Begründer der neuen Weise — formuliren wir sie nur richtig — zu gestatten. Von einem Erfinder der rothfigurigen Technik kann man füglich gar nicht

[1]) Vergl. auch Ulrich Koehler: Eine Illustration zu Theognis. Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen 1884 S. 1.

sprechen, es ging mit ihr wie mit mancher anderen Erfindung. Sowie es gestochene Metallplatten gab, ehe man an ihren Abdruck dachte, so war das Gorgoneion roth ausgespart, ehe es einen rothfigurigen Stil gab. Trennen wir aber zwei Begriffe, die so gleichwerthig nicht sind, wie man sie zu brauchen pflegt: rothfigurigen Stil und rothfigurige Technik; definiren wir das Wesen des ersteren in einer bewussten und consequenten Ausübung der letzteren, beschränken wir auf diese allein unsere Frage, so weist das erhaltene Material mit unverkennbarer Deutlichkeit auf Epiktetos. Ihm, dem Maler, stellen sich in Nikosthenes und Hischylos zwei Persönlichkeiten zur Seite, deren Verdienste mehr in der Handhabung der Töpferscheibe ruhen. Des ersteren Individualität drückt sich ausschliesslich im keramischen Theile seiner Arbeiten aus. Es sind kleine capriciöse Bildungen fast regelmässig ohne den schwarzen Ueberzug; die einzige Ausnahme (Meistersignaturen 41) zeigt eine Wiederholung des andokideischen Scherzes in kleinerem Maßstabe. In einzelnen Details, wie den breiten Bandhenkeln, den Bauchringen, den Reliefköpfen an Henkelansätzen oder an der Mündung weisen sie auf Anschluss an den Metallstil [1]). Der malerische Schmuck ist untergeordnet und kleinlich (was zum Theile

[1]) Besonders deutlich tritt diese Abhängigkeit an einzelnen seiner Schalen hervor, so der figurenlosen patera umbilicata, Brunn Nr. 33, und der mit Odysseus und den Sirenen im Inneren, Brunn Nr. 40. Schon auf cyprischen Silberschalen begegnen wir im Schalenrunde Bildern der Seefahrt; ein zur Bestimmung derselben, Flüssiges aufzunehmen, trefflich passendes Motiv. Es erhält sich bis in die späteste Zeit auf italischen Thonreliefschalen, z. B. Ann. 1875 Tav. N, und ähnlich wie bei Nikosthenes mehrfach an archaischen Trinkgefässen. Vergl. Brit. Mus. 676, Mus. étr. 792. Im inneren Rande der Deinoi kehrt aus gleichem Grunde Entsprechendes wieder. Für die Zeitbestimmung des Nikosthenes ist dieser Umstand irrelevant. Vergl. Klügmann, Ann. 1875 p. 295.

im Mangel des schwarzen Ueberzuges seinen Grund hat), die Massenproduction spricht sich deutlich in der Zahl der erhaltenen Gefässe aus [1]).

Hischylos ist in erster Linie Schalenfabrikant und erst in zweiter Schalenmaler. Auf den zehn seinen Namen tragenden Gefässen dieser Form findet sich fünfmal ein anderer Malername beigesellt. Möglich wäre es, dass ihm an der Ausbildung der Schalenformen ein wesentliches Verdienst zukommt. Man könnte vermuthen, dass er sich mit Python, von dem wir eine von Epiktetos und drei von Duris bemalte (er selbst ist uns als Maler nicht bekannt) Schalen besitzen, darin zu theilen habe. Denn auch die Schale selbst erfährt eine zwar weniger auffallende, aber kaum minder wichtige Veränderung als ihr Figurenschmuck. Sie wird erst jetzt zur tektonischen Einheit. Die ältere Form erinnert wie bei allen gefussten Standgefässen an die vorhergehende fusslose, indem der Fussansatz mit dem Körper durch ein System von strahlenförmig auseinander gehenden Blättern vermittelt wird, die oben ein Ring zusammenhält, eine Nachbildung des gestielten Korbes, in den das Gefäss gestellt zu denken ist, wie es mit den orientalischen Kaffeetassen noch wirklich Brauch ist. Ein zweiter, dem ersten parallel laufender und von ihm nur durch einen kleinen Abstand getrennter Kreis scheint vom Gefässkörper jenen Theil abtrennen zu sollen, den man sich in dem aufnehmenden Korbe ruhend vorstellt. Der ganze ornamentale Apparat verschwindet jetzt; eine einfache rothe Linie oder ein Mäander bezeichnet von nun an den Beginn

[1]) Ich verweise hiezu wie zum Folgenden auf die betreffenden Partien der Meistersignaturen.

der Bildfläche, und während die straffere Profilirung die Umbildung des dorischen Capitäls in Erinnerung ruft, mahnt die nunmehrige Gestalt der früher hochstehenden Ohrenhenkel an einen ähnlichen Uebergang der archaischen Gesichtsproportion in eine jüngere. Es liegt in der Natur der Sache, dass solche tektonische Neuerungen viel schwerer sich auf bestimmte Persönlichkeiten zurückführen lassen, aber es sind die einzigen, auf die Hischylos Anspruch machen könnte.

Klarer erscheint der Charakter des Pamphaios in den uns durch Abbildungen oder Beschreibungen bekannten Vasen. Jahn bemerkt Einl. S. 176, dass seine schwarzfigurigen Hydrien sorgfältig und fein ausgeführt sind, während bei den rothfigurigen meist eine derbere Zeichnung auffalle. Es gilt dies besonders von den Schalen ohne Augen. Wenn nun Jahn, auf die Thatsache hinweisend, dass die Fabrikanten verschiedene Maler verwendeten, schliessen möchte, man sei hier nicht genöthigt, ein und dieselbe Hand anzunehmen, so müsste doch vor Allem erst die Frage erwogen werden, ob Unvereinbares unter demselben Namen erscheine. Wir werden über den einen Fall, wo diese Annahme unausweichlich ist, im Schlusscapitel zu handeln haben, sonst aber drängt sich nur die Beobachtung auf, dass die Manier des Meisters mit dem Wegfalle der Umrahmung seiner Bilder sich auflockert und deutlich belegt, was Semper, Stil II S. 142, über die Folgen dieser Neuerung bemerkt.

Chelis zeigt, auch die nicht bezeichneten Schalen eingerechnet, ein sehr kleines Repertoir, das durch zarten Vortrag gewinnt, während der gegenständliche Reichthum des Kachrylion ab und zu eine stärkere künstlerische

Durchbildung zu wünschen übrig liesse. Epiktetos ragt über seine Genossen schon durch Fruchtbarkeit hervor (wenn wir das Erhaltene zum Maßstab des Geschaffenen nehmen dürfen), ohne freilich an die traurige Schnellmalerei des Nikosthenes zu reichen. Sein εγραφσε oder, wie er lieber schreibt, εγρασφε verkündet, dass er einen gewissen Stolz darein setzte, nicht als der Töpfer zu gelten [1]). Seine Zeichnung ist von so edler und feiner Durchbildung, seine Auffassung so frisch und lebendig, dass wir kein Bedenken tragen, unter den seinem Künstlerkreise zugehörigen namenlosen Schalen das Beste aus keinem anderen Grunde ihm zuzutheilen, als weil es das Beste ist, wie manches Derbe und Leere dem Pamphaios angehören mag. Schon die geographische Verbreitung muss auffallen. In Caere, Vulci, Orvieto, Capua und Pantikapaion sind seine Schalen gefunden. Dazu glaube ich noch Athen und Tanagra rechnen zu dürfen [2]). Zu seiner richtigen Beurtheilung wurde mehr als einmal angesetzt, doch ist gerade, was ihn auszeichnet, das Hervorheben seiner malerischen Thätigkeit, ihr im Wege gewesen, indem man ihn den verschiedenen Fabriken des Nikosthenes, Pamphaios, Python, Hischylos und Pistoxenos zutheilte, die man aus den Verfertigernamen construirte. Auf dem Wege solcher Zutheilungen gelangte man nur zu einem unlösbaren Namenknäuel, der das Verschiedenartigste zusammenbringt. Sehr oft lässt sich die

[1]) Auf schwarzfigurigen Vasen ist die Künstlerinschrift εγραφσε (εγραφε) allein ohne Töpferangabe nicht nachweisbar (Berlin 1780 sind die auf den Namen AINEAΔES folgenden vier Buchstaben sinnlos). Sie kommt nur auf Pinakes vor, wo jene naturgemäss wegfällt; auf rothfigurigen ist sie dagegen nicht selten, ein deutliches Zeichen der geänderten Stellung von Maler und Töpfer.

[2]) Vergl. Anhang.

Sache kaum anders denken, als dass man annimmt, der Maler, sei er auch Töpfer gewesen, habe sich von Anderen an der Luft getrocknete Gefässe liefern lassen, die er dann bemalte und brannte. Epiktetos mag sich so die eigentliche Töpferarbeit immer erspart haben. Setzte nun der Töpfer seinen Namen nicht auf den Fuss, so lag es im Belieben des Malers, ihn zu nennen oder nicht zu nennen. Nannte er ihn, so mochte es nicht immer ganz correct geschehen, wie denn Pamphaios auf zwei Schalen des Epiktetos ΠΑΜΑΦΙΟ≤ heisst [1]). Einen Stilunterschied zwischen jenen Gefässen, auf denen er allein genannt ist, und jenen, wo ein anderer Fabrikant erwähnt wird, kann ich, so weit meine Mittel reichen, nicht erkennen. Doch scheint Brunn damit weiter nichts als das schwarze Innenbild zu meinen, das sich einmal bei der Verbindung mit Nikosthenes und zweimal bei der mit Hischylos findet; mit letzterem hat er auch eine blos rothfigurige gemein. Dass jenes keine Fabriks-eigenthümlichkeit des Nikosthenes und Hischylos sei, brauche ich jetzt wohl nicht mehr zu sagen. Wir haben bereits des symptomatischen Elementes gedacht, welches in dem steten ετραφσε (ετρασφε) zu Tage tritt.

Bis nun versuchten wir das Entstehen der rothfigurigen Technik unter dem Gesichtspunkte einer inneren Angelegenheit der Vasenmalerei darzulegen. Die einleitenden Worte, die wir den darauf bezüglichen Betrachtungen vorausgesandt, sollten auf die blos relative Geltung desselben hinweisen, und uns davon zurückhalten, die letzten Ur-

[1]) Vielleicht hat es mit dem HI≤A + VIO≤, München 1160, eine ähnliche Bewandtniss, wo im fragmentirten NO≤ ein zweiter Name stecken mag. Manches Entscheidende dürfte leicht eine genaue Untersuchung der Handschriften noch bringen.

sachen hier zu suchen. Ein so vollständiger Umschwung, wiederholen wir, kann unmöglich auf dem kleinen Gebiete isolirt stattgefunden haben, auf das ihn uns der Stand der Ueberlieferung beschränkt scheinen lässt; aber freilich können wir, von einem Bekannten allein ausgehend, das ganze Unbekannte nicht bestimmen. Indess hilft eine andere einfache Gleichung unserem Ziele näher zu kommen, indem sich die Summe der wesentlichen Fortschritte, die der rothfigurige Stil in die Vasenmalerei bringt, ausdrücken lässt durch die Worte, mit denen Plinius (XXXV, 56, Overbeck, Schriftq. 377) von den Neuerungen des Kimon von Kleonae spricht. Die Stelle lautet: ‚Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientis, suspicientisve vel despicientis, articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit.' Catagrapha wird in der Stelle selbst falsch erklärt. Es ist für unseren Zweck gleichgiltig, ob in der Auslegung eigene Weisheit des Plinius steckt oder ob sie ein später Zusatz ist. Jedenfalls waren Profilbilder zur Zeit des Kimon von Kleonae keine neue Erfindung. Das griechische Wort κατα͗γραφή heisst allerdings Profil, doch ist diese Bedeutung erst entstanden aus dem allgemeineren Umriss. Den setzt nun Plinius an einer anderen Stelle (XXXV, 15) an den Anfang der griechischen Malerei, allerdings völlig willkürlich. Plastik und Malerei sind in der ältesten Zeit in einem bunten und flachen Reliefstil vereinigt, den Griechenland aus Vorderasien herübergenommen und weitergebildet hat. Ihm entstammt der Grundstock archaischer Typen, wie uns namentlich des Pausanias' Beschreibungen der Kypsele der Kypseliden und des amyklaischen Thrones lehren, die erst durch Herbeiziehung

analoger Vasenbilder Leben gewinnen. Die Malerei will zuerst nichts Anderes als die Naturfarbe des Metalls oder des Holzstoffes ersetzen, ihr Charakter ist der eines Surrogates. Die technisch gar nicht nothwendige Procedur des Einritzens der gemalten Figuren und Gegenstände weist noch deutlicher auf die Nachahmung der getriebenen, ausgeschnittenen und eingelegten Arbeit; das Streben nach Buntheit erklärt sich daraus. Insofern sie also eine nachahmende Kunst nachahmt, dürfen wir sie als mimetisch zweiter Ordnung bezeichnen. Noch Eumaros von Athen malt in der Art, wie die Notiz über die verschiedene Färbung von Mann und Frau bezeugt (Plinius XXXV, 56). Kimon ersetzt die Silhouette durch den Umriss, dessen Linien die rothfigurigen Vasen strengen Stils auch unter der Gewandung nicht verschwinden lassen. Seine Intentionen geben sie aber doch nicht völlig rein wieder. Die Aussparung des hellen Grundes ist ein Compromiss, den der Linearstil mit dem Flächenstil einging, während der Fortschritt sich in voller Schärfe auf den weissgrundigen kleinen Gefässen ausprägt. Die Anwendung der abstracten Linearzeichnung, die selbstverständlich in gar keinem inneren Zusammenhange steht mit jenen primitiven der textilen Kunstübung entnommenen Kreuz- und Querstrichen einer Längstvergangenheit ist ein Moment von schwerwiegender Bedeutsamkeit. Die Malerei kommt zum Bewusstsein ihres ideellen Charakters, hört auf eine blosse Decorationsmanier zu sein und wird zu einer mimetischen Kunst erster Ordnung. — Das varie formare voltus respicientis suspicientisve vel despicientis begegnet auf den Schalen unseres Kreises mit unverkennbarer Absichtlichkeit. Die laufenden Figuren blicken zurück, die springenden, zechenden und

kämpfenden in die Höhe, die hebenden und sich bückenden zu Boden. Man suchte die Erklärung der plinianischen Worte in der Annahme einer veränderten Zeichnung des Auges. Die Monumente lehren uns, dass der Blick in der That durch die Wendung des Kopfes ausgedrückt ist, und dass, wenn wir bald Neuerungen in der Behandlung des Auges betrachten können, sie keineswegs in einer naturgemässeren Zeichnung, welche dasselbe mit dem Profil des Körpers zusammenstimmen würde, bestehen, sondern in einer Reihe von Modulationen, die seiner typischen Stellung durch Verschiebung des Sternes, Rundung und Verlängerung der Pupille abgelockt werden. Ueber die Behandlung des Nackten heisst es weiter: articulis membra distinxit, venas protulit. Der Versuch einer feineren anatomischen Gliederung des Körpers hängt mit dem hervortretenden Sinne für das Nackte zusammen. In welcher Fülle von Motiven tritt nicht vor allem im Inneren unserer Schalen die nackte jugendliche männliche oder weibliche Gestalt auf. Es wurde schon erwähnt, wie dieser Reichthum ein Eingehen in Einzelheiten erforderte. Braune Innenzeichnung hebt Muskelpartien und Hauptadern hervor [1]). Die Gewandbehandlung erhält dadurch eine andere Wendung [2]). Früher wurde eine reiche Verzierung angestrebt, jetzt

---

[1]) Ein Missverständniss der Pliniusstelle XXXV, 16, weist die Innenzeichnung schon dem Aridikes und Telephanes zu. Es heisst: iam tamen spargentes lineas intus ideo et quos pingerent adscribere institutum, aber was soll der Zusammenhang der Schrift mit den Innenlinien? Spargentes lineas intus bezieht sich auf die Linearornamente, mit denen der Raum innerhalb mehrerer Figuren besäet zu werden pflegte, und die die Inschriften Anfangs theilweise, später ganz verdrängten.

[2]) Vergl. Jahn, Einl. 179.

machen die Natur des Stoffes wie die Beziehungen, in welchen er zum Körper steht, ihre Rechte geltend. Die Gewandung schliesst sich so eng als möglich an, der Ueberschuss ergiesst sich in einer Reihe von zierlichen Falten. Der Schluss unserer Stelle lautet: praeterque in veste rugas et sinus invenit.

Die Annahme eines Zusammenhanges der Sippe des Epiktetos mit jener neuen Richtung der Malerei, die in unserer Ueberlieferung Kimon von Kleonae repräsentirt, ist unabweisbar. Ob er über mehr als die neuerworbenen technischen Vorzüge sich erstreckt, wird sich schwer ausmachen lassen.

Jenes Wirken räumlich und zeitlich wie gegenständlich näher zu bestimmen, dazu fehlt es an Anhaltspunkten; ein Rückschluss von unseren Monumenten auf ihn ist kaum gestattet. Diese weisen nach Athen, sind Zeugen einer attischen Kunst, um 485, also kurz nach der Schlacht bei Marathon. Als ein Theil der ganzen geistigen Strömung ihrer Zeit betrachtet, verlieren sie alles Auffällige, werden begreiflich und bezeichnend. In der Masse von Darstellungen aus dem Bereiche des täglichen Lebens äussert sie laute Freude am Dasein. Kampfspiele und Zechgelage, Liebestreiben und fröhliches Schwärmen füllen ihre Bilder. Ein derber Realismus ergötzt sich in der Schilderung von allerlei menschlichen Nöthen und Obscönitäten, weiss aber auch dem stillen Versunkensein in unscheinbarer Beschäftigung Reiz abzugewinnen. Vom Stimmungsbilde trennt sie nur ein kleiner Zwischenraum, aber hier endigen die Mittel dieser Kunst, die nicht gleichen Schritt halten mit ihrem Streben. Die Formensprache verstummt, das nackte Wort

tritt an die Stelle: προσαγορεύω, χαῖρε σύ, ὦ παίδων κάλλιστε [1]).

Man darf mit Bestimmtheit behaupten, dass die gehobene Stimmung, das erwachte Selbstvertrauen des attischen Volkes in der Kunst Ausdruck gesucht und gefunden haben muss, wie das diese untergeordneten Werke ahnen lassen. Wer zu vergleichen versteht, dem wird die Analogie der niederländischen Kunst nach den Freiheitskriegen nicht entgehen.

Eine weitere Consequenz solcher Gefühle bedingt das Zurücktreten des mythischen Elementes. Gewiss hat sich Herodot im Tone nicht vergriffen, in welchem er die Athener vor der platäischen Schlacht ihren Anspruch auf den Platz am linken Flügel gegen die Tegeaten geltend machen lässt. Jene bemühen sich, aus alten Mythen einen förmlichen Beweis zu erbringen, während diese, darauf hinweisend, dass sie auch darin nicht zurückständen, den vollen Nachdruck auf den Tag von Marathon legen, vor dem die Berufung auf längst geschehene Dinge nutzlos sei. Freilich hat die attische Kunst und Poesie auf den nationalen Mythenschatz nicht verzichtet. Sie unternahm es nur jetzt, ihn consequent ihrem stolzen Patriotismus anzupassen.

Im Anhange habe ich auch jene Gefässe anderer Form zusammengestellt, welche gleiche Künstler- oder Liebesinschriften mit Schalen des Epiktetischen Kreises tragen. Aus dieser Zusammenstellung ergeben sich zunächst zwei Dinge: dass die Hydria mit schwarzen Figuren noch fein und sorgfältig gearbeitet, dem Eindringen des neuen Stiles

[1]) Das ganze Gespräch auf der Schwalbenvase, Mon., II, 24, erinnert mehr an die ältere Weise, der die rein verdeutlichende Beischrift Regel ist.

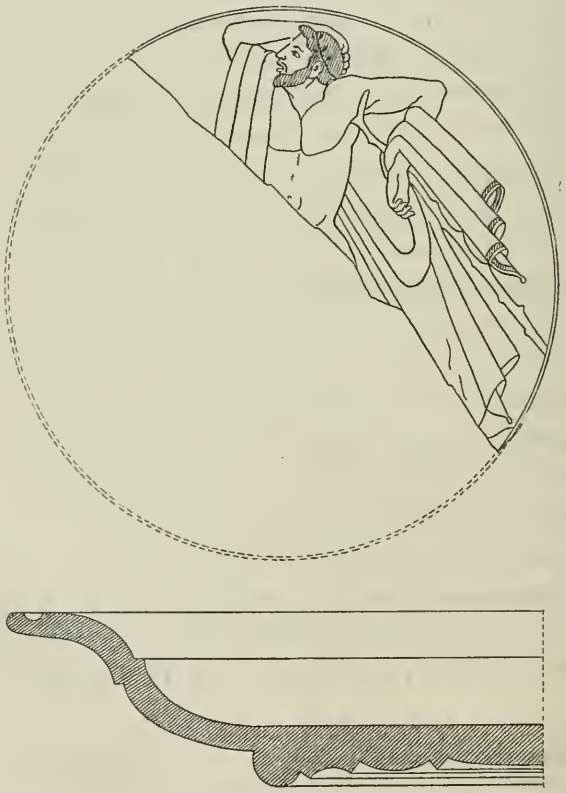
Widerstand entgegensetzt, während die schwarzfigurige Amphora so gut wie ganz zu verschwinden scheint, und dass jene schöne Form der Amphora mit blos einer Figur auf einer Seite, deren Exemplare zu den Zierden unserer Vasensammlungen gehören (vergl. z. B. München 1, 2, 5, 8, 9), eine Schöpfung dieser Epoche ist. Die einzigen Künstlernamen, die sich hier finden, sind die des Euxitheos und des Epiktetos. Die manierirten Amphoren des Nikosthenes tragen bereits dies Motiv in sich; auf den breiten Bandhenkeln ist je eine Figur angebracht, beide sind im Zusammenhange gedacht, sie brauchten nur geadelt zu werden.

Zum Schlusse möchte ich mir erlauben, auf eine längst bemerkte, vielleicht nicht einmal sehr wesentliche Thatsache hinzuweisen, in der ich eine Bestätigung meines chronologischen Ansatzes vermuthen möchte. Auf einzelnen Gefässen des Chelis, Pamphaios, Nikosthenes und Andokides[1]) (Duris ist weggefallen, da Treu, Arch. Ztg. 1876 S. 88, die Interpolation seines Namens erwies) findet sich statt des Aoristes ἐποίησεν das Imperfectum ἐποίει, bei Pheidippos und dem, wie wir später sehen werden, unserem Kreise sehr nahestehenden Euthymides ἔγραφε für ἔγραψε. Schwarz- und rothfigurige Schalen haben wir von Nikosthenes, Pamphaios, Chelis und Andokides, von Pheidippos blos die eine rothfigurige mit Augen, jedoch wieder solche von dem auf dessen Werken mitgenannten Hischylos. Aus diesem Grunde habe ich sämmtliche Meister um 480 angesetzt, für welchen Ansatz ich vielleicht noch anführen darf, dass sich zu Beginn des fünften Jahrhunderts das Imperfectum der

[1]) Ich möchte nicht mit Jahn, Einl. Anm. 787, das ΕΠΟΙΕ bei Andokides und Nikosthenes für ein verkürztes ἐποίησεν betrachten.

Künstlerinschriften auch in Stein findet [1]), zumal die übrigen Beispiele aus sehr alter und wieder relativ später Zeit eine auffallende Entsprechung mit dem aus Steininschriften festgestellten Gebrauch bekunden. Ganz anders hat Brunn Probl. S. 3 ff. diese Frage behandelt. Er machte sie zum Angelpunkte einer neuen Vasenchronologie.

[1]) Fränkel, Arch. Ztg. 1877 S. 227.



II. DIE GERYONEUSSCHALE.

Vergegenwärtigen wir uns das Gesammtbild des eben geschilderten Kreises der Vorläufer unseres Meisters, und werfen wir zugleich einen ersten Blick auf das nun zu besprechende seiner Werke, zu dem von dort die zwei Namen des Töpfers und des Lieblings wie Brücken herüberführen. Wie wohlthuend wirkt auf uns da der Eindruck seines originalen Wesens, wo wir bereits gewohnt waren, die längst ausgefahrenen Geleise immer von Neuem befahren zu sehen.

Beide Aussenseiten unserer mächtigen Schale nimmt eine umfassende Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und Geryoneus ein. Die eine führt uns das eigentliche Abenteuer, die andere das Wegtreiben der Rinderheerde des Riesen vor. Herakles (HEPAKLES), von riesiger Bildung, in kurzem Chiton, die Löwenhaut, die ihm Panzer und Helm ersetzt, umgelegt, schwingt in der Rechten die Keule gegen den vollgerüstet heranstürmenden dreileibigen Geryoneus (γεργονες). In der Linken hält er den Bogen und zwei Pfeile, ein dritter hat bereits sein Ziel erreicht und steckt in einem der Augen des Ungeheuers. Blut spritzt aus der Wunde, der getroffene Körper sinkt mit einer allerdings unmöglichen Biegung des Oberleibes zurück; in seinen Extremitäten künden sich die Wirkungen des langhinstreckenden Todes an. Ungestüm rücken die beiden übrigen Leiber mit hochgeschwungenen Lanzen und vorgehaltenen Schilden (mit den strengheraldischen Zeichen, geflügelter Eber und Sepia) auf ihren Gegner los und zwingen ihn, die bereits zurecht gelegten Geschosse mit der Nahwaffe zu vertauschen. Am Boden liegt zwischen den Kämpfern

rücklings Orthros, der zweiköpfige und schlangengeschweifte Hund der Heerde, von einem Pfeilschusse in der Seite getroffen, aus der Blut hervorbricht. Auch Eurytion (EVPVTION), der Hirte, ist hinter Herakles niedergesunken, im linken Oberschenkel verwundet. Mit der Rechten sucht er sich aufrecht zu erhalten, das blutende Bein zieht er an sich, auf dem eingeknickten rechten ruhend, dessen Sohle sichtbar wird, der vornübergeneigte bärtige und dichtbehaarte Kopf zeigt deutlich einen trüben Ausdruck, die Unterlippe hängt herab (die Oberlippe ist bartlos), das Auge ist aufwärts gekehrt, die Braue in die Höhe gezogen. Rechts von der Kampfscene eilt weit ausschreitend eine Frau in langem Untergewande und Mantel herbei, mit der Rechten greift sie verzweifelnd in das von einer schmalen Binde zusammengehaltene Haar, die Linke ist ausgestreckt im conventionellen Gestus des Staunens. Die Inschrift vor ihr, IEAΓPOS, macht den Mangel der Bezeichnung noch fühlbarer, die vielleicht nur ausblieb, weil dem Meister nicht gleich der Name zur Hand war. Wen er meinte, deutet die Palme hinter ihr deutlich genug an: Erytheia, die Ortsnymphe. — Zur Linken schreitet Athene (AΘEναια) im Doppelchiton mit Helm, Lanze und Schild (Schz.: Gorgoneion) bewaffnet, eilig vorwärts, das Haupt zu Jolaos (IOIEOS) umwendend, der vollgerüstet doch unschlüssig die Lanze ‚beim Fuss' dasteht; offenbar ertheilt sie ihm die Weisung, die Heerde mittlerweile fortzuschaffen [1]). Die andere Hälfte zeigt die Ausführung des Befehles. Hinter dem sterbenden Hirten, der nicht nur des Henkels wegen hier sehr passend liegt, treiben ein Jüngling und ein Mann (Jolaos?) mit ihren

[1]) Athene und Jolaos, Roulez Choix Taf. 9, p. 35.

Lanzenstielen die Thiere vor sich hin; zwei Jünglinge marschiren als Bedeckung hinterher. Alle sind vollgerüstet. Von den Schildzeichen sind blos die der drei letzten sichtbar: Hahn, Kantharos, Löwe. Wer mögen nun diese Gefährten des Herakles sein? Von Inschriften findet sich nichts als die Andeutung eines ὁ παῖς καλός und ΙΕΑΛΡΟΣ. Wir werden uns, statt uns auf ‚mythische Begründungen' wie Diodor IV, 17. 18, zu berufen, lieber mit dem Glauben begnügen, dass auch die Künstler sich die Vorgänge ausmalten, wie sie es eben brauchten. Wollten sie das Nachfolgende miterzählen, so mussten den Herakles hier der Sage unbekannte Gehilfen ersetzen [1]). — Die Heerde, die sie vor sich hertreiben, würde allein genügen, in Euphronios einen trefflichen Thiermaler erkennen zu lassen. Die Raceneigenthümlichkeiten sind treu wiedergegeben: der ausserordentlich entwickelte Fetthals, die kurzen Schädel und kleinen Hörner; was man damals für Rinder passend fand, zeigen die gestutzten Ohren und die geflochtenen Schwänze. Der Zuchtstier ist seinen fünf Kühen gegenüber durch kleinere Statur, kürzeren Kopf und Hörner vollkommen naturwahr gekennzeichnet. Echtes Naturgefühl macht sich auch in der Behandlung der Halshaut, der Horngegend, der Faltenbildung um den zurückgesetzten Fuss und vor Allem in der Charakterisirung des Maules fühlbar. Und erst das Gebahren der Thiere! Die vorderste Kuh senkt den Hals, um am Fusse der Palme Gräser zu suchen; die nächste zeigt im Kauen die Zunge; der Stier schnuppert lüstern an einem Aste des Oelbaumes, an dem sie vorbeigetrieben werden;

[1]) De Witte, Nouv. Ann. II p. 113, erräth ihre Namen aus den Schildzeichen.

die Kuh hinter ihm sieht sich störrisch um und will nicht fort, während allein die zwei letzten, den Lanzenstielen die nächsten, gravitätisch vormarschiren.

Ich lasse nun eine Aufzählung der mir bekannten Vasendarstellungen der Geryonie folgen. Für die Monumente anderer Gattung vergleiche man Zoega, Bassir. ant. II p. 79; Minervini, Bull. Nap. VI p. 17; Matz, Ann. 1868 p. 251; Döll, Samml. Cesnola p. 763; Cesnola Cyprus p. 156 [1]). Am ausführlichsten hat unseren Gegenstand de Witte, Nouv. Ann. II p. 107 und 270 behandelt, an ihn schliessen sich an Gerhard, A. V. II, S. 76 und zuletzt Cecil Smith, Journal of hellenic studies p. 176.

I. Herakles' Kampf mit Geryoneus.

Chalkidische Vasen.

1. Amphora in Paris, abgebildet Duc de Luynes, Vases 8; Gerhard, A. V. 105—106.

2. Amphora im Brit. Mus. 584; abgebildet Gerhard, A. V. 323.

Rhodische Vasen.

3. Amphora aus Kameiros im Brit. Museum, Smith a. a. O. p. 182.

4. Schale aus Kameiros im Brit. Mus., Smith a. a. O. p. 182.

---

[1]) Ein Glas aus Ruvo von Heydemann, Bull. 1869 p. 166, kaum zutreffend hieherbezogen. Auch der Becher Bull. Nap. VI t. II hat mit Geryoneus nichts zu thun. Die dreimalige Wiederholung des menschlichen Oberleibes dort, des Kopfes hier, ist tektonisch begründet und von einem dreifachen Kopfe und Leibe wohl verschieden.

Attische Vasen des schwarzfigurigen Stiles.

5. Grosse Schale aus Nola im Brit. Mus., abgebildet Mon. IX t. 9—11; vergl. Ann. 1869 p. 245 und Bull. 1866 p. 217.

6. Amphora des Exekias, Durand 296; Magn. 39; abgebildet Gerhard, A. V. 107.

7. Amphora mit derselben Liebesinschrift wie 4, ehemals im Besitze Laborde's, beschrieben von de Witte, Bull. de l'acad. de Bruxelles VIII Nr. 6; vergl. C. I. G. 7586.

8. Amphora, ehemals bei Basseggio, jetzt in London, nach Gerhard a. a. O.; abgebildet Gerhard, A. V. 108.

9. Amphora, im römischen Kunsthandel gezeichnet, abgebildet Gerhard, A. V. 104.

10. Amphora, Brit. Mus. 546; Durand 295.

11. Amphora, Brit. Mus. 602; Durand 297.

12. Amphora, Brit. Mus. 540; de Witte, Descr. 124; verkleinert Gerhard, A. V. 157.2.

13. Amphora, Brit. Mus. 592; de Witte, Descr. 139.

14. Amphora, Würzburg III, 308; Campanari, Vasi Feoli 85.

15. Amphora, Würzburg III, 312; Campanari, Vasi Feoli 86.

16. Amphora, Würzburg III, 425.

17. Amphora, München 81.

18. Amphora, München 308.

19. Amphora, Museo Greg. II Taf. 42.

20. Amphora, Neapel 2725.

21. Amphora, ehemals bei Durand, Pourtalès 206.

22. Amphora, ehemals bei Depoletti; Rev. ‚Bakchische Entführung' von de Witte a. a. O. p. 119 nach einer ihm von Raoul-Rochette gesandten Zeichnung erwähnt.

23. Amphora, Sammlung Guglielmo in Civita vecchia, Bull. 1869 p. 166.

24. Amphora, Bull. 1866 p. 230.

25. Amphora aus Caere, Bull. 1869 p. 250.

26. Hydria aus Caere, Bull. 1865 p. 145

27. Hydria, München 407.

28. Hydria, Brit. Mus. 463.

29. Hydria, Sammlung Sothebey Nr. 65, von Gerhard a. a. O. erwähnt.

30. Krug, Würzburg I, 66; vergl. Bull. 1858, p. 34.

31. Lekythos mit weissem Grunde, Berlin 1999.

32. Lekythos aus Athen, Berlin 2007.

33. Pyxis aus Athen im Brit. Mus.; abgeb. Journal of hell. stud. zu Seite 176.

34. Fragment (wahrscheinlich von einer Amphora), Sammlung Panckoucke; abgebildet Nouv. Ann. II, C.; Dubois Nr. 66, wo es als ganze Amphora aufgeführt wird. Rev. eine Frau zwischen zwei Bogenschützen. Eine Amphora derselben Sammlung, die de Witte a. a. O. anführt, Rev. Theseus und Minotaur, habe ich dort nicht verzeichnet gefunden [1]).

Rothfigurige Vasen.

A. Die Schale des Euphronios.

B. Schale, abgebildet Noël Desvergers, l'Étrurie, Taf. 38.

C. Krug, Neapel 1924, abgeb. Millingen, Peintures 25; Guigniaut, Rel. de l'ant. Fig. 180, 660.

D. Lucanische Amphora, Berlin 3258, abgeb. Gerhard, A. V. Taf. 8—10.

---

[1]) Derselbe erwähnt auch a. a. O. S. 217 eine Zeichnung aus dem Nachlasse Millins auf der Pariser Nationalbibliothek, die von einer Lekythos genommen zu sein scheine.

II. Herakles die Heerde wegtreibend.

α) Schwarzfigurige Amphora, abgeb. Gerhard, A. V. 105, 106.

β) Schwarzfiguriger Krug, Mus. étr. 1017.

γ) Rothfigurige Schale, Brit. Mus. 819; Durand 289.

δ) Rothfiguriges Schalenfragment im Besitze Northampton's, Arch. Ztg. 1846 S. 342.

Eine dritte Serie, Herakles' Fahrt nach Erytheia, ist bis jetzt nur durch das schöne Schaleninnenbild Gerhard, A. V. 109, vertreten.

Die unter I. zusammengestellten Bildwerke des Kampfes zwischen Herakles und Geryoneus lassen sich der verschiedenen Bildung des Letzteren nach in zwei Classen theilen. Die erstere, welche aus den beiden chalkidischen Gefässen (1. und 2.) gebildet wird, stellt ihn dar als drei von einem Unterkörper getragene Oberleiber, deren mächtige Schulterflügel den Eindruck des Phantastisch-Ungeheuerlichen wesentlich erhöhen [1]; die zweite, weit zahlreichere (3—33. *A. B*), besteht aus den attischen Vasen, denen sich die beiden rhodischen Gefässe so eng anschliessen, dass sie keine selbstständige Betrachtung erfordern. Diese construirt aus drei aneinander gewachsenen Einzelfiguren eine etwas nüchterne Monstrosität, welche bereits auf der Kypsele genau so zu sehen war [2]. Pausanias berichtet V, 19, 1: ...καὶ Ἡρακλέους ὁ πρὸς Γηρυόνην ἀγών. τρεῖς δὲ ἄνδρες

[1]) So auch bei Stesichoros, vergl. Schol. zu Hes. Theog. 289; Bergk, Poet. l. gr. III[3] p. 976.

[2]) Nur eine Variante dieser Auffassung ist der zweifigurige Geryoneus auf *D*. Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass bei Nr. 33 eine Ergänzung des zurückfallenden dritten Körpers ausgeschlossen sei.

Γηρυόνης εἰσὶν ἀλλήλοις προσεχόμενοι. Sie hat die künstlerisch höher stehende Gestaltung der chalkidischen Vasen völlig verdrängt, um später selbst durch eine geradezu widerliche Missform abgelöst zu werden, welche nur ein vereinzeltes Gefäss (*C*) und auch dieses nur in beschränkter Weise, jedoch zahlreiche andere Monumente zeigen [1]) den dreiköpfigen, sechsarmigen und sechsbeinigen Unhold mit einem Leibe. Es dürfte eine ungegründete Behauptung sein, dass der Typus des geflügelten Geryoneus in Athen heimisch gewesen, der der zweiten Classe aber, die durchweg aus attischen Vasen besteht, dorthin aus dem Peloponnes importirt sei, wie Loeschcke aus Aristoph. Acharn. 1082 folgert; ich finde weder diese Anspielung auf Flügel besonders sicher, noch hat meines Wissens irgend Jemand am Geryoneus der Theseionmetope solche Flügel wahrgenommen [2]). Die Kypsele aber ist, wie wir jetzt wissen, kein Werk der korinthischen Kunst gewesen, sondern kretisch-dädalischen Ursprunges. Am amykläischen Thron. diesem altjonischen Gegenstück derselben, fehlte Geryoneus, und das ist um so auffälliger, als das Abenteuer selbst dort erzählt wurde. Einen typischen Ersatz bot dort die

---

[1]) Für die Malerei wird sie als gang und gäbe beglaubigt durch Lucian Tox. 82. Die Reliefs folgen zum grösseren Theile der dritten Classe. Ueber die mit dem Gros der Vasen übereinstimmenden vergl. Zoega a. a. O.; Matz a. a. O.

[2]) Δικ. Βούλει μάχεσθαι Γηρυόνῃ τετραπτίλῳ. Loeschcke, Arch. Ztg. 1876 S. 117. Wie nach dieser Erklärung die vier Flügel an die sechs Schultern des Geryoneus zu vertheilen seien, wird leider nicht bemerkt. Mir scheint der Sinn der Stelle folgender: Lamachos muss in den Kampf, um die Rinder des Landmannes wieder zu erlangen, die die Böoter fortgetrieben. Darin liegt der Vergleich mit der Heraklesthat, er setzt seinen grauenerregenden dreibuschigen, von Dikaiopolis viel verspotteten Helm auf, vergl. V. 584 und 965, und zieht seinem überlegenen Gegner mit vier Federbüschen entgegen.

Darstellung vom Kampfe des Herakles mit den Aktoriden, die wir uns gleichfalls ἀλλήλοις προσεχόμενοι denken müssen. Leider ist es bis jetzt nicht geglückt, diese Scene in unserer monumentalen Ueberlieferung wieder zu entdecken. Mir scheint über das Verhältniss beider Geryoneustypen nur so viel bestimmbar, dass der geflügelte, weil dem orientalischen Stile verwandtere, der ältere sein müsse. Von dem für beide Classen (die dritte kommt nicht weiter in Betracht) vorauszusetzenden gemeinsamen Archetypus gewährt eine kyprische Reliefplatte [1]), deren Formgebung noch ganz unter dem Einflusse assyrisch-phönizischer Kunst steht, eine annähernd richtige Vorstellung; leider fehlt gerade hier die Hauptperson. Die ausführliche Schilderung der zwischen den Kämpfern befindlichen Heerde lehrt uns, dass von allen archaischen Vasenbildern Nr. 1 dem Geiste desselben am nächsten steht. Gleichwie diese zu ihrer natürlichen Ergänzung auf die unter II. angeführten Gefässbilder angewiesen sind, findet sich für das Bild der Kypsele auf dem Throne zu Amyklae ein förmliches Supplement. Pausanias III, 18, 13: καὶ Ἡρακλῆς τὰς Γηρυόνου βοῦς ἐλαύνει. Also schon in sehr alter Zeit erscheint die ursprünglich einheitliche Darstellung, wie sie die Platte und die chalkidische Vase 1 zeigen, in zwei Theile geschnitten, deren jeder nach der Trennung selbstständig fortlebt. Als die Ursache dieses Processes werden wir die Ersetzung des horizontalen Decorationsprincipes durch das verticale bezeichnen dürfen; ein Wechsel, der auf den Thongefässen relativ spät vor sich ging und für mehr als einen Typus von ähnlichen Folgen begleitet war. So kennen wir z. B. das Kerberos-Abenteuer

[1]) Döll, Sammlung Cesnola p. 763.

aus zahlreichen, streng archaischen Vasenbildern immer nur in der Form, dass Herakles den Höllenhund an der Kette führt, meist in Begleitung von Hermes und Athene, aber auch ohne dieselben. Auf dem amykläischen Throne war das kaum anders. Pausanias III, 18, 13: Ἐπὶ δὲ τούτοις Ἡρακλέους πεποίηται τῶν ἔργων τὸ ἐς τὴν ὕδραν, καὶ ὡς ἀνήγαγε τοῦ Ἅιδου τὸν κύνα. Ein hoch alterthümlicher argivischer Becher (Conze, Arch. Ztg. 1859, Taf. 125, 3), der gleichfalls beide Heraklesthaten vereinigt, fasst die letztere ganz verschieden auf. Herakles treibt mit Steinwürfen den Hades in die Flucht und raubt den Hund. Hier verschwand nach der Zerspaltung der erste Theil dieses Typus spurlos, während sich der zweite kräftig weiter entwickelt. Ein ähnliches Geschick des Troilos wie des Iliupersistypus werden wir noch später zu besprechen haben.

Bei der wichtigen Stellung, welche die beiden chalkidischen Gefässbilder in der Typengeschichte unseres Mythos einnehmen, wird es geboten erscheinen, unseren Blick auf die kleine, durch Kirchhoff's folgenreiche Bestimmung so wichtig gewordene Gruppe, deren Theil sie bilden, zu lenken, um so mehr, als eine stilistische Gesammtbehandlung derselben bis auf die fast lediglich inquisitorische von Brunn in den Problemen S. 29 nicht versucht ward. Die Furcht vor einer Entfernung vom directen Wege darf uns nicht abhalten. Mehr als einmal wird der Verlauf dieser Untersuchung noch in die Regionen archaischer Kunst hinabführen, in welchen uns dieser Excurs vorläufig orientiren soll.

Ich beginne mit einer Aufzählung im Anschluss an Kirchhoff's Geschichte des griech. Alphabetes S. 110, und Brunn a. a. O. Die vereinzelten Abweichungen werde ich kurz begründen.

1. Amphora, Kampf um Achilles' Leichnam. Abgebildet Mon. I, 51; Overbeck, Bildw. d. theb. u. tro. S. K., Taf. 23, 1; Birch, History of Pottery II. Aufl. S. 193.

2. Amphora, Herakles u. Geryoneus. Luynes, Vases 8; Gerhard, A. V. 105 u. 106.

3. Amphora, Brit. Mus. 584. Herakles und Geryoneus. Rev. Perseus und die Najaden. Abgeb. Gerhard, A. V. 323.

4. Amphora, Rüstung und Auszug. Gerhard, A. V. 190—191.

5. Amphora, Hektors und Paris' Abschied. Rev. Zwei Reiter, ein Läufer. Abgebildet Gerhard, A. V. 322.

6. Skyphos aus Nola, Adrastos und Tydeus. Rev. Flügelfigur zwischen zwei Sphingen. Ann. 1839 tav. d'agg. P.; Arch. Ztg. 1866, Taf. 206; Overbeck a. a. O. III, 4.

7. Amphora, Leiden 1626, Silene und Mänaden. Abgebildet Roulez, Choix Taf. 5.

8. Amphora derselben Darstellung. Durand 145, von dem es in den Besitz Durand-Duclos überging (nicht im Leidener Museum, wie Brunn und Kirchhoff annehmen) [1].

9. Kalpis, München 125, Peleus und Atalante. Rev. Zeus und Typhon. Gerhard, A. V. 237.

10. Amphora aus Chiusi, jetzt in Florenz, Achill und Memnon. Bull. 1870 p. 187.

11. Amphora, Herakles und die Hydra. Rev. Herakles und Amazonen, darunter Silene (obscön). Gerhard, A. V. 95 u. 96.

Die Nummern 3 und 5 hat Brunn den von Kirchhoff angeführten hinzugefügt; für das Erstere sprechen dialekto-

---

[1]) Eine Zeichnung befindet sich im Apparat des Berliner Museums. Furtwängler, Der Satyr von Pergamon S. 23.

logische und stilistische Gründe zwingender Natur, beim Zweiten reichen die Inschriften auch zum paläographischen Nachweise. Mit demselben Rechte habe ich Nr. 10 beigesellt. Chi ist sowohl in Αχιλλευς als Αντιλοχος durch Ψ gegeben, was auf das zufällig fehlende Ξ einen sicheren Schluss gestattet. Lambda wird durch Ι ausgedrückt. Die noch übrige Wahl zwischen böotischem und chalkidischem Ursprunge entscheidet die jonische Form ἠώς zu Gunsten des letzteren. Für Nr. 9 kann ich einen anderen Beweis als den stilistischen nicht gelten lassen. Den Inschriften fehlen die Laute χ und ξ und damit die sicheren Kennzeichen unattischen Alphabetes, das Vorkommen des Ϙ hat allein kein entscheidendes Gewicht; die Formgebung allerdings lässt die Zutheilung Kirchhoff's begründet erscheinen, wie sie dem Gefässe München 1108, welches ich ausscheide, widerspricht, da es sich nach Brunn's Zeugniss (Probl. S. 116) durch nichts von der Masse schwarzfiguriger Vasen absondert [1]).

Die Zahl der chalkidischen Vasen ist mit den bisher aufgezählten um so weniger erschöpft, da man sich blos auf solche, deren Inschriften eine Handhabe zur Zutheilung boten, beschränkte. Von den anepigraphen wären zunächst

[1]) Wenn Kirchhoff an dem chalkidischen Ursprunge keinen Augenblick zu zweifeln erklärt, weil der Gebrauch des Ϙ vor einem Consonanten und υ in ϘVϘ⋀VΣ mit dem der chalkidischen Vasen und der Lekythos der Tataia übereinstimmt, so muss bemerkt werden, dass das altattische Alphabet sich hierin von dem Euboeas und seiner Colonien ebensowenig unterscheidet, wie in der Form des Lambda. So kommt vor: ϘOPA+Σ auf der Klitiasvase (Bull. 1863 S. 189), KAIIϘOME auf der Geryoneusvase des Exekias, ΠATPOϘIOΣ Berlin, Gerhard, Ap. und camp. Vasen. 13. ϘVEINIOΣ M. d. I. IX, 55. Der Maler hatte hier schon K geschrieben und setzte erst nachträglich Ϙ; vergl. Kaibel, A. d. I. 1873 p. 106 ff., und Loeschcke, Arch. Ztg. 1876, S. 10.

jene in's Auge zu fassen, welche die hier besonders ausgebildete Amphorenform horizontalen Decorationsprincipes mit jenem lebendig schönen, von schematischer Erstarrung wie ausdrucksloser Freiheit gleichweit entfernten Palmettenschmucke des Halses zeigen, den die bekannt gemachten Formen 1, 2, 4, 7 übereinstimmend geben und der Ebenbürtiges nur auf der Klitiasvase findet, deren Ornamente jedoch schon eine strengere tektonische Haltung zeigen. Ich habe mich begnügt, vorläufig nur ein solches Gefäss als Nr. 11 in die Reihe der sicher chalkidischen aufzunehmen. Die Art der Auffassung und Darstellung der mythischen Vorgänge (Herakles' Kampf mit der Hydra und den Amazonen) ist so naiv anschaulich, wie dies bei aller Verschiedenheit untereinander Nummer 1—6 zeigen; ein Silenstreifen, der sich unter den Hauptdarstellungen um das ganze Gefäss herumzieht, erscheint in Gegenstand und Manier den Nummern 7 und 8 verwandt, und da alle diese Analogien jeden Zweifel betreffs des Ursprunges ausschliessen, durfte ein so charakteristisches Werk der Gruppe nicht entzogen bleiben, in welcher es allein verständlich wird [1]). Vor Allem ist gerade der bakchische Fries, der nur um so drastischer wirkt, weil er an tektonisch untergeordneter Stelle wie ganz nebenbei zum Vorscheine kommt, zum Trefflichsten zu rechnen, was an monumentalen Resten griechischen Humors uns übrig blieb.

Der enge Zusammenhang der chalkidischen Gruppe mit den korinthischen Vasen würde sich schon daraus ergeben, dass sie vor ihrer richtigen Bestimmung durch Kirch-

[1]) Jahn, Einl. Anm. 1058, zählt es unter die Archaismus affectirenden Gefässe.

hoff als spätere paläographisch und dialektologisch ziemlich confus zurecht gemachte Nachahmungen derselben galten und mit anderen gründlich verschiedenen Elementen zusammen, hinter jene Reihe geschoben wurden [1]). Er bekundet sich in dem Vorwiegen der streifenförmigen Gliederung, in den Reihen von Thierfiguren unter den Hauptvorstellungen und repräsentirt mit ihm und einigen vereinzelten Gefässen anderen Ursprunges, die wir noch zu betrachten haben, einen früharchaischen Stil, gegenüber dem strengeren wie dem späteren Archaismus der attischen Vasenmalerei. Aus den Monumenten selbst lässt sich schwer die Frage beantworten, ob der chalkidische oder korinthische Stil der frühere, der bedingende oder bedingte ist. Historische Gründe würden weit eher eine künstlerische Abhängigkeit Korinths von Chalkis als das Umgekehrte anzunehmen gestatten. Sicher ist nur die hohe Ueberlegenheit der chalkidischen Vasen wie in tektonischer und ornamentaler Beziehung, so auch im eigentlichen Bilde. Nur in ganz vereinzelten aus der Masse handwerksmässiger Mache hervortretenden Exemplaren zeigt sich auf Gefässen korinthischen Alphabetes eine der chalkidischen nahestehende Weise [2]).

Besonders lehreich ist die Thatsache, dass der künstlerische Werth der chalkidischen Vasen mit ihrem Alter steigt, und dass die einzige Entwicklung, die wir hier verfolgen können, sich in abwärts geneigter Linie bewegt. Völlig fertig tritt er uns auf 1 und 2 entgegen; auf 3 und 9,

---

[1]) Jahn, Einl. S. 148 ff.

[2]) Vergl. M. d. I. VI, 33 (Herakles bei Iphitos, Kampf — Selbstmord des Ajas). Camp. S. II, 13. Gefangener im Halseisen, dem Essen gebracht wird. Zeichnung im archäolog. Institute zu Rom.

die der schon fast durchgeführten verticalen Anordnung wegen als jünger angesehen werden müssen, machen sich die Spuren einer Auflockerung in Formgebung und Composition bereits bemerkbar. Wenn das einerseits die Blüthe dieser Kunst in eine Zeit verweist, die unseren Thongefässen voraufgeht, so lehrt es auch andererseits den innigen Zusammenhang des Stiles mit der Raumform des Frieses, die ihr wie prädestinirt erscheint. Den jonischen Charakter verleugnet sie so wenig wie der Dialekt der beigeschriebenen Namen. In epischer Fülle strömt die Erzählung daher, wie ein Gesang Homers, ein Capitel Herodots, köstlich frisch und behaglich breit. Die mythischen Vorgänge werden mit einer Naivität und Unmittelbarkeit aufgefasst, dass sie uns wie etwas Selbsterlebtes anmuthen und von der Glaubenssicherheit ihrer Urheber Zeugniss geben. An beiläufigen, an episodischen Zügen scheinen sich diese Meister gar nicht genug thun zu können, so sind z. B. auf Nr. 1 Sthenelos, der dem Diomedes den verwundeten Zeigefinger verbindet, auf Nr. 2 Jolaos, der auf dem Viergespanne den Herakles erwartet und dabei gute Vorzeichen sieht, ganz in sich abgeschlossene und fein ausgeführte Genrescenen [1]). Alle Bewegungen sind der Situation entsprechend und individuell aufgefasst, aus demselben Grunde aber auch freilich öfter missrathen. All' die feine und leise Belebung, der eine Silhouette fähig ist, findet sich in den Köpfen, die auch en façe gestellt werden, wo es nöthig erscheint, wenn es auch gerade nicht immer gelingt. Legt man sich überhaupt einmal eine Zurückhaltung auf, wie bei

[1]) Man vergl, damit das Innenbild der Sosiasschale, wo ein ganz ähnlicher Gedanke weit anspruchsvoller selbstständig behandelt erscheint.

der Hülfe bringenden Athena auf 1, 2, 3, so hat auch das seinen Grund. Der Künstler glaubte an die Kraft des Xoanon, nur wusste er nicht wie er sie ausübe. Den Werken streng archaischen Stiles gegenüber scheinen diese wie mühelos geschaffen, jene haben im Vergleiche mit ihnen etwas Gequältes. Der wesentlichste Vorzug aber, der diese Kunst wie Höheres erscheinen lässt, ist: sie besitzt Stimmung. Der Fürstenrath vor Theben (6), der Abschied der Priamiden, herzlich zwischen Hektor und Andromache, während Helena sich von Paris abwendet (5), sind geradezu Stimmungsbilder. Wahrscheinlich darf man auch den Ursprung der Scene am troischen Brunnen (Troilos), in der sich ein lebendiges Naturgefühl kundgibt, hier vermuthen [1]).

Wo entstanden nun diese Gefässe? Kirchhoff nahm, II. Aufl. S. 110, an, dass sie den süditalischen Colonien entstammten, weil ihr Alphabet mit dem ihrigen, nicht mit jenem Euboeas übereinstimme. Indess haben neuere Funde (vergl. III. Aufl. S. 104) diese Schlussfolgerung nicht bestätigt. Das Alphabet von Chalkis, das erst später zu Tage kam, hat sich von dem früher allein bekannten Eretrias verschieden und mit jenem der Colonien identisch erwiesen. Es liegt also gar kein Grund vor, die Gefässe nicht auf Euboea selbst gefertigt anzunehmen. Thonindustrie haftet am Boden wie kaum eine andere; der Umstand, dass sie mit der attischen und korinthischen Waare an dieselben Märkte ging, lässt es wahrscheinlich erscheinen [2]).

---

[1]) Vergl. unten.

[2]) Degegen Milchhofer, Anfänge der Kunst in Griechenland S. 209 Anm. 1, der auch bezüglich der hier zum Vergleiche herangezogenen Münzen die gemeinsame Grundlage in der jonischen Kunst oder doch in kleinasiatischen Einflüssen sucht.

Bereits im VIII. Jahrhundert war Chalkis eine Pflegestätte hoher kunstgewerblicher Thätigkeit. Der frische und kecke Sinn dieser Kunst muthet uns an wie eine Erklärung der Thatsache, dass es Chalkideer waren, die im Westen Italien für die griechische Cultur erschlossen und den Grundstein legten zu Grossgriechenland, während sie im Norden ein Grosschalkis sich gründeten. In der Chalkidike, in Thasos, in Nordgriechenland überhaupt begegnen wir wieder ihrer Kunst, diesmal sind vor Allem Münzen ihre Träger. Der Reichthum an Edelmetallen hatte die kühnen Colonisten nach diesen Gegenden gezogen, hieher brachten sie die in der Heimat begründete Technik dieselben zu behandeln mit. Der Löwe, der ein Thier zerreisst, das Münzbild und Wappen von Akanthos, erinnert an die freien ornamentalen Thierstreifen der chalkidischen Vasen. Das Maulthier, auf dem eine Krähe sitzt, die ihm die Körner aus dem Steiss pickt, ist ein Stillleben chalkidischen Stiles [1]). Das Treiben der Silene, das uns die Vasen als einen Lieblingsgegenstand dieser Kunst kennen lehren, findet sich in üppiger Entfaltung auch auf dem Silbergepräge. Es sind dieselben langbärtigen, zopftragenden Gesellen mit Thierohren, Thierhuf und Pferdeschwanz, die auf der Leidener Vase (Roulez Taf. 5) nach den Mänaden greifen, auf den nordgriechischen Münzen sie fortschleppen [2]). Besonders naheliegend ist die Analogie der Mende und Thasos gemeinsamen Kleinstücke, voll der tollsten und verwegensten bakchischen Komik, z. B. des Silens, der seinem geschlecht-

[1]) Auf einer Mon. I Taf. 26, 10 ganz klein abgebildeten Amphora mit Palmetten, wie 1. 3. 7. 11, sieht man zwei Esel um einen Strauch.

[2]) Mionnet, Suppl. III pl. VI. VIII (VI, 7 stehend).

lichen Bedürfnisse allein hilft, mit den Figuren des Frieses von 11, wo sie dasselbe sich und Anderen thun.

Die nordgriechischen Münztypen sind Zeugen für eine nordgriechische Kunst. Als solche sind sie mit Sculpturen gleichen Ursprunges behandelt von Brunn, ‚Päonios und die nordgriechische Kunst'. Ich habe hier selbstverständlich keinen Anlass, auf weitgreifende Auseinandersetzungen einzugehen, die ihren Schwerpunkt in Gebieten finden, die diese Untersuchung nicht streift. Nur halte ich es für nöthig zu bemerken, dass diese Kunst wohl kaum direct auf asiatischen Grundlagen erwachsen sein kann. Viel wahrscheinlicher macht es der Gang der historischen Entwicklung wie die Vergleichung der Monumente, dass sie vom Euripus heraufzog, von Haus aus eine Jonierin. — Auch in Italien finden sich ziemlich deutliche Spuren des Einflusses chalkidischer Kunst. Es muss ja von vornherein wahrscheinlich sein, dass die Etrusker nicht allein das Alphabet von Chalkis übernommen haben. Es wird hier noch umfassender Untersuchung bedürfen, den Theil von Typen auszuscheiden, der mit demselben den gleichen Weg gewandelt ist. Vorläufig vergleiche man Nr. 6 mit der berühmten Gemme desselben Inhaltes [1]).

Sehr nahe steht den chalkidischen Vasen die Amphora mit der Darstellung des Gigantenkampfes, M. d. I. VI und VII t. 78, obgleich der Eindruck ihrer Form wie ihres Stiles ein viel ungünstigerer ist. Jene ist trocken und ärmlich, dieser wohl lebendig, aber forcirt. Der Dialekt der Inschriften ist entschieden jonisch, wie Αθεναη, Ηερμεης

[1]) Vergl. Loeschcke, Dorpater Programm 1879 S. 12; Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland S. 208.

beweisen, das Alphabet kann das altattische unmöglich vorstellen sollen, wie Λ für Lambda, Η für η beweist; die Lautzeichen für χ und ψ fehlen zufällig. Von der chalkidischen Gruppe trennt sie das Zeichen für Lambda, das dort dem attisch-böotischen gleicht. Vollkommen begreiflich werden uns die stilistischen, paläographischen und dialektologischen Eigenthümlichkeiten, wenn wir als Fabriksort Eretria annehmen [1]).

Auch Attika stellt ein kleines Contingent zum früharchaischen Stile, an dessen Spitze die Amphora des Klitias und Ergotimos steht.

Die wichtigsten Beispiele seien hier aufgezählt:

a) Amphora des Brit. Mus. 564, Geburt der Athene — Kriegers Auszug. Auf dem Deckel Jagd. M. d. I. VII, 44 und 45; Él. cér. 65, A.

b) Amphora, Geburt der Athene, Berlin 1704. M. d. I. IX, 55 (vgl. Mon. VI, 56, 3).

c) Amphora, München 124, Tod des Troilos. Abgebildet Gerhard, A. V. 122 und 123.

d) Amphora, Berlin 1705, Kalyd. Eber. Gerhard, Ap. u. camp. Vasen Taf. X, 1—3.

---

[1]) Jahn, Ann. 1863 p. 248, hält sie für attisch, Brunn, Probl. S. 29, für pseudo-attische, wahrscheinlich caeretaner Nachahmung; beide Annahmen setzen eine confuse Ortho- und Paläographie voraus, wozu uns gar nichts zwingt. Schwieriger ist die Zutheilung von zwei anderen epigraphen früharchaischen Gefässen, der grossen Würzburger Schale III, 345, abgebildet Mon. X, 8, und der Caeretaner Vase des Aristonophos Mon. IX, 4, die eine Zeit lang in ähnlichem Verdachte standen. Bezüglich der letzteren verweise ich jetzt auf die Meistersignaturen, die erstere ist, wie jetzt kaum mehr bezweifelt werden kann, altjonisch. Zuletzt hat v. Duhn versucht, sie Milet zuzuweisen, Heidelberger Festschrift S. 109.

e) Oenochoe des Kolchos, Herakles und Kyknos. Gerhard, A. V. 122—123.

Alle diese Gefässe sind mit ein- oder mehrfachen Thierstreifen verziert, der wohl der eigenthümlichen Form wegen fehlt auf

f) Kantharos, Berlin 1737, Achills Rüstung — Herakles und die Kentauren.

An Bedeutung reichen sie lange nicht an die Vase des Klitias und Ergotimos hinan, die als ein glänzendes Denkmal der älteren, mehr jonischen als specifisch attischen Kunstweise Athens gelten darf; aber ihre Naivität und Ursprünglichkeit verrathen auch einige Inschriften sehr bezeichnend. Auf *e* heisst Nereus ἅλιος γέρων[1]), auf *f* macht der Maler seinem attischen Patriotismus Luft, indem er ausdrücklich die Anwesenheit des Menestheus betont: ὁδὶ Μενεσθεύς, auf *a* führt sich Hermes selbstredend ein: Ἑρμῆς εἰμι Κυλλήνιος[2]).

---

[1]) Vergl. die olympische Bronzeplatte, Curtius, Abh. der Berliner Akademie 1880 S. 13 ff. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia S. 92. Am amykläischen Throne habe ich dasselbe nachgewiesen; Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterr. IX S. 150.

[2]) Kaibel, Ann. 1873 p. 106, und Loeschke, Arch. Ztg. 1876 S. 108, nehmen an, die Inschriften dieser Vase wären von einem korinthischen Original abgeschrieben, wie die Schreibung KϘVEIΛIOS (sic) beweise; aber das Ϙ kann doch nur befremden, wenn man das Gefäss um die Mitte des V. Jahrhunderts setzt. Einen weiteren Beleg in dem ΔBEVS desselben und dem ΞΔEVΣ eines verwandten, Mon. VI, 56, 3 zu erblicken, bin ich ausser Stande. B soll hier der korinthische Buchstabe für E sein, und dieses wieder eine Dittographie, I ein äusserlicher Zusatz, beidemale die Urform Δεύς. Weitaus einfacher scheint es mir, diese Schreibung der wirklichen Aussprache des Doppelconsonanten zu Gute zu halten, dessen dentaler Bestandtheil gerade in diesem Worte deutlich gehört worden sein musste. Es war Δς oder Δζ beabsichtigt, die Metathesis ζδ = δζ = ζ kann nicht mehr Wunder nehmen, als die σφ = φσ = ψ in ἔγρασφεν. Muthet man den alten Vasenmalern so viel

Durch die richtige Bestimmung dieser Gefässgruppe wird die übliche Annahme, als seien diese Vasen nothwendig von Korinth abhängig, eine Modification erfahren müssen. Denkbar zum Mindesten wäre ja auch ein Zusammenhang mit Chalkis, auf den die Monumente weit mehr hinzuweisen scheinen, dorthin, wo wir das Hauptquartier der altjonischen Kunst annehmen dürfen. Die solonische Münzreform, die, wie wir jetzt wissen, im Aufgeben der äginetischen Währung zu Gunsten der chalkidischen bestand, und deren rein handelspolitische Bedeutung jetzt von sachkundiger Seite in überzeugender Weise klar gelegt wurde, wirft auf diesen Zusammenhang volles Licht [1]). Für die ältere Zeit zeugt die Buchstabenform des Lambda, die unmöglich zufällig in Böotien, Athen und Chalkis die gleiche ward [2]). — Eingehender als es hier geschehen kann, wäre über eine letzte Gefässgruppe des früharchaischen Stiles zu handeln, eine Anzahl von Schalen, deren Technik und Bildschmuck auf eine eigenthümliche Kunsttradition hinweist, die sich von der attischen sehr scharf abhebt. Berühmt ist vor Allem die Arkesilasschale, die von ihrem Können ehrenvolles Zeugniss gibt. Seitdem Kirchhoff die paläographischen Bedenken erledigte, ist die Hauptstütze für den späten

philologische Schulung zu, Varianten zu notiren, warum sollen sie dieselben dann wieder in den Text gesetzt haben? An dieser jedenfalls seltsamen Anschauung hält v. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen S. 305 Anm. 15, fest.

[1]) Koehler, Mittheilungen aus Athen 1885 S. 151.

[2]) Chalkidischen Einfluss auf die altattische Vasenmalerei nimmt auch Furtwängler ‚Der Satyr aus Pergamon' S. 23 an, während Loeschcke, Dorp. Progr. 1879 S. 7, denselben später ansetzt. Die Erörterungen Cecil Smith's über die chalkidische Kunst, Journal of hell. stud. 1884 S. 220, kommen hier nicht in Betracht.

Ansatz um Olympias 80 weggefallen. Brunn, Probleme, S. 34, nimmt unter dem Arkesilas den zweiten dieses Namens an, und spricht sich zu Gunsten der Originalität der Arbeit aus. Auch regt er Zweifel gegen die Welcker'sche Annahme ihres parodistischen Charakters an, mit vollstem Rechte, wie ich glaube. Die komische Wirkung ist hier so wenig beabsichtigt, wie auf dem argivischen Becher Arch. Ztg. 1859 Taf. 125, 3. — Die Entstehungszeit dieses Bildes kann nicht lange nach der grossen Landvertheilung fallen, zu der auf den Rath der Pythia Griechen aus allen Gegenden in hellen Haufen in das gelobte Land zogen, das damals in Aller Munde war, dessen König den Beinamen des Glücklichen erhielt und das ägyptische Heer bei Irasa vernichtete. Wie ein Märchen aus dem Schlaraffenlande werden damals die Erzählungen von dem sprichwörtlichen Reichthume, den die heiltragende Silphionstaude spendete, im eigentlichen Hellas geklungen und Manchem Sehnsucht erweckt haben. Dies Phantasiebild vom reichen Lande, wo Battos' Sohn alle Tage dem Aufstapeln der Silphionsäcke behaglich zusieht, voll von Affen, buntgefiedertem Gevögel und allerlei sonstigem Gethier, bietet unsere Schale dar. Sie stammt aus dem Ende des VI. Jahrhunderts. Seltsames bieten auch die meisten der übrigen Gefässe dieser Gruppe, eigentlich Landläufiges keines. Sie sind sämmtlich bis auf die Arkesilasschale inschriftlos. Vom chalkidischen Alphabet scheidet sie die Form Λ für Ι, auf dorischen Ursprung weist der Name Αρκεσίλας. Kirchhoff erklärt sich ausser Stande, die Frage zu beantworten, auf welche Fabrik das Gefäss zurückzuführen sei, da es mehrere Möglichkeiten gebe.

Indessen könnten von diesen Locationen doch nur solche überhaupt in Betracht kommen, wo eine alteinhei-

mische Kunstübung nachweisbar ist. Nun stimmt nur mit einem Lande, das diese Bedingung erfüllt, das Alphabet völlig. Die Schlangenform ξ, Sigma, weist auf Lakonien hin. So lange jedoch eine Gesammtpublication, auf Grundlage einer vollständigeren Sammlung veranstaltet, die als dringendes Bedürfniss bezeichnet werden muss, aussteht, muss ein endgiltiges Urtheil über diese kleine Schalengruppe verschoben bleiben[1]).

Hat uns die Betrachtung der Classe I der Geryoneus-Kampfdarstellungen zu weiter ausholenden Erörterungen Anlass gegeben, so können wir um so kürzer von Classe II handeln, deren Hauptmasse aus schwarzfigurigen Amphoren besteht. Anderer Form gehören eine Schale (5), vier Hydrien (26—29), ein Krug (30), zwei Lekythoi (31, 32) und eine Pyxis (33) an. Der guten Zeit des rothfigurigen Stiles entstammt ausser der Euphroniosschale noch eine zweite *B*; *C* und *D* gehören der Verfallzeit der Vasenmalerei an und stehen mit den übrigen in sehr äusserlichem Zusammenhange. Wir fassen zunächst die schwarzfigurigen Gefässe geordnet in's Auge und lassen dann die beiden rothfigurigen Schalen folgen. Der Typus der ersteren ist bis zum Uebermaasse eintönig, sie unterscheiden sich von einander fast nur durch ein Mehr oder Weniger von Figuren, wobei die Tendenz

[1]) Mittlerweile haben unsere Kenntnisse dieser interessanten Gefässgruppe bedeutend an Ausdehnung gewonnen. Im Anhange der angezogenen Schrift hat Loeschcke ausser 16 Schalen einen Deinos, zwei Hydrien und zwei Kratere derselben Fabrik aufgezählt. Eine Publication von 13 Gefässen mit Erläuterung von Puchstein brachte die Archäol. Zeitg. 1881 Taf. 10—13. Trotzdem steht die Entscheidung noch immer aus. Während Puchstein Kyrene als die Heimat dieser Vasen zu erweisen suchte, nimmt sie Milchhöfer a. a. O. S. 171 für Kreta in Anspruch.

vorwiegt, denselben auf die kürzeste Formel zu bringen, eine Formel, die wir bereits zur Genüge aus einer Ueberzahl der verschiedensten Darstellungen kennen, den Kampf um einen Gefallenen. So liegt auch hier Eurytion constant in der Mitte beider, zu Tode verwundet, durch Fell und Tasche als Hirt gekennzeichnet, er fehlt 5, 16, 32, 33, 34, wie auf 2, *A* und *B*. Herakles bedient sich zum Angriffe des Bogens (wie auf 1, *B*), 4, 26, 27, 33, häufiger der Keule 3, 9, 14, 15, 16, 23, 30, 31, 32 (*A*, *C*, *D*), oder des Schwertes 2, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 17, 19, 20, 21. In der ältesten Zeit, so lässt uns 1 und die Cesnola'sche Friesplatte schliessen, war es Herakles der Bogenschütze, der den Geryoneus erlegte; die jüngere Epoche fasste das Abenteuer als einen Nahkampf auf. Auch wo der Bogen eine Rolle spielt, bereitet er denselben entweder vor, 25, 27 (*B*), oder hat ihm eben vorgearbeitet 4 (*A*). Im Ganzen kann man behaupten, dass der schwertbewehrte Herakles dem strengen Archaismus, der Keulenschwinger dem laxeren und späteren angehört. Geryoneus ist regelmässig zu einem Drittel kampfunfähig geworden, alle drei Körper anstürmend zeigen 7, 8 (auch 1, wo aber schon ein Pfeil im mittleren Leibe sitzt). Den Hund der Heerde, Orthros, hat nur eine geringe Zahl von Vasen nicht vergessen 4, 5, 11, 19, 30 (*A*). Er liegt regelmässig todt zu Boden gestreckt, und zwar auf dem Rücken, nur auf 19 freut er sich noch seines Daseins: da ist aus ihm ein Zuschauer des Kampfes geworden. Die Cesnola'sche Platte zeigt ihn dreiköpfig; hier erscheint er (mit Ausnahme von 11, wo ein gewöhnlicher Hirtenhund seine Stelle vertritt) zweiköpfig und schlangenschwänzig 5 (1), mit natürlichem Wedel; der Kopf, der hier fehlt, lässt sich nach Analogie von 1 wohl nur doppelt ergänzen.

Hesiod, Theog. 319—32 und 519, nennt Orthros, Kerberos und Chimaira Geschwister. Die Kunst hat diese Verwandtschaft nicht weniger gewissenhaft respectirt als die der drei Kroniden. Zweiköpfig und schlangenschwänzig war ihr der Typus der Chimaira durch die Poesie überliefert, und dieser Norm hat sie den Hirten- wie den Höllenhund angepasst; der erstere, welcher in der Sage die geringste Rolle gespielt, mochte sich leichter gleich bleiben, als der die Phantasie weit mehr beschäftigende Kerberos [1]).

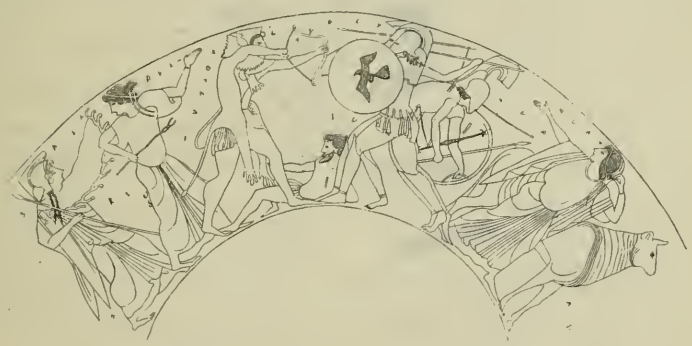
Als Nebenfiguren haben wir zu erwähnen an erster Stelle Athene 5, 9, 13, 17, 19, 24, 26, 27, 30, 31 (1, 2, *A*, *B*, *C*, *D*), die hier in die Action nicht wie auf *A*, *B* eingreift; Hermes 15, 27 (*C*, *D*), eine zweite Frau, die wir Erytheia benennen mögen 5, 9 (hier noch eine dritte), 31 (*A*, *B*), Jolaos 23, 17, 19 (1, *A*). Die Heerde findet sich nur auf 4, 25 und dem äusserst rohen 33 angedeutet, die auch sonst deutliche Spuren des hohen Alters tragen [2]). Inschriften haben die beiden chalkidischen Gefässe 1, 2, die Erekiasvase 6, 21 und 34. — Das war im Wesentlichen der Zustand des Geryoneuskampftypus, wie ihn Euphronios überkam. Von Land zu Land, von Hand zu Hand gewandert, waren seine Formen abgegriffen, seine Inschriften verlöscht. So hielt er an der Grenze des Archaismus. Unter den Händen unseres Meisters verjüngte und erneuerte er sich förmlich. Mit grosser Feinheit werden zwei verschiedene Momente in einen zusammengezogen, der Uebergang des Fern- in den Nahkampf geschildert, der sterbende Eurytion hinter die Linie

[1]) Ueber die Bildung desselben vergl. Klügmann, Bull. 1876 p. 116.

[2]) Urlichs sieht auf 29 das Hintertheil eines Rindes, wogegen Brunn a. a. O. dasselbe für das eines Pferdes anspricht.

unter den Henkel, die Giebelecke der Schale, geschafft, wo er den Anschluss der zweiten Scene vermittelt. Athene greift in die Handlung ein, indem sie Jolaos, der sonst müssig zuschaut, eine Beschäftigung anweist; die Heerde erscheint wieder auf dem Schauplatze. Euphronios ist von Innen heraus dem Meister der chalkidischen Amphora 1 nahe gekommen, wie wenn zwischen ihnen gar nicht die ganze Entwicklung des strengen Archaismus läge. Er hat das nur vermocht durch Hingabe an den Geist der epischen Tradition, den er nach langer Ruhe wieder zu Ehren brachte. Hält man sich gegenwärtig, wie wenig das nach dem Sinne der herrschenden Richtung war, so mochte man nach dem Erfolge solchen Strebens fragen. Es gelang Euphronios nicht, den Typus wieder in Curs zu setzen. Der war mit dem Archaismus zu enge verwachsen, um ihn lange zu überleben. Insoferne aber war die Reaction gegen den herrschenden Realismus siegreich, als es ihr gelang, dem Mythos überhaupt seine alte Stellung zurückzugewinnen. Sie wurde es aber erst, als sie sich dazu verstand, die alten Typen definitiv aufzugeben und neue zu schaffen. Nur noch eine Darstellung gleichen Inhaltes ist auf rothfigurigen Vasen guten Stiles bekannt: eine Schale, welche ihr Innenbild (Jüngling mit Halteren) wie die ganze Manier dem Epiktet'schen Kreise zuweist. Die zweite Aussenseite enthält eine Darstellung von Achills Auszug, die lebhaft an die ähnliche Scene der Berliner Vase des Euxitheos und Oltos (2264) gemahnt. Ein Vergleich unseres Gefässes mit den drei publicirten Werken dieser Meister lässt ihre Ansprüche auf dasselbe stärker erscheinen als jene des Pamphaios, an den ich zuerst gedacht habe. Euxitheos werden wir noch als Töpfer des euphronischen Antaios-Kraters treffen, wodurch

unserer Annahme ein Stück Wahrscheinlichkeit mehr zuwächst. Man möchte bestimmt behaupten, dass ein Causalzusammenhang zwischen diesen beiden Monumenten bestünde. Herakles schiesst auch hier Geryoneus in's Auge, Erytheia eilt klagend herbei, neben ihr ein Rind, das sich wie eine Copie nach Euphronios ausnimmt. Athene ergreift auch hier lebhaft Partei für Herakles. Unklar ist nur eine weibliche Figur mit Kerykeion, die wie auf Athenens Befehl einzugreifen scheint. Soll sie ihre Mahnung an den hinter Ery-



theia zu denkenden Jolaos überbringen, die Heerde wegzutreiben? Man wird dieses Zusammentreffen am einfachsten durch die Annahme erklären, der Meister von *B* sei unter dem Eindrucke der Leistung des Euphronios gestanden, dem er es gerne gleich gethan hätte. Er reichte lange nicht an ihn heran. Auch eine von Kachrylion allein signirte Schale (10) möchte ich hier erwähnen, ob auch die ganz geringen Spuren ihrer Aussenbilder ein sicheres Urtheil nicht zulassen. Von *A* ist nämlich nur mehr eine Hand mit Speer, von *B* nur die Klaue eines Rinderfusses übrig. Diese Indicien gewinnen dadurch an Interesse, dass wir später noch zu manchem Werke unseres Meisters ein glück-

lich erhaltenes Gegenstück Kachrylions zu stellen haben werden.

Das Innere unserer Schale enthält trefflich in das Rund hineincomponirt einen Reiter in buntem Mantel über dem kurzen Chiton, den Petasus auf dem Haupte, die Füsse in zierliche Stiefel gesteckt. Er regiert mit edlem Anstande das feurige Ross, dessen stolzer Schritt und noch stolzeres

Bäumen anzudeuten scheint, dass es den Werth dessen fühle, den es trägt. Die Wirkung des Bildes wird durch einen farbigen Rahmen wesentlich gesteigert. Die Innenseite der Wandung, die es als Rand umschliesst, ist mit einem orangefarbigen Ueberzuge bedeckt, ein Verfahren, das Kachrylion auch auf seiner Theseusschale angewandt hat und das sich sonst, so weit ich weiss, noch auf der von Epilykos bemalten Pariser Schale findet. Auf den Reiter die Umschrift

ΙΕΑΛΡΟ(ϛ) ΚΑΙΟϛ zu beziehen, bedarf es den überaus häufigen Fällen gegenüber, wo sich eine solche Beziehung gar nicht oder nur äusserst gezwungen ergibt, eines Anhaltspunktes. Er bietet sich von selbst in der früher citirten Hydria des Museo Gregoriano, die uns zu zwei solchen Reitern die Namen Leagros und Olympiodoros nennt. Dass derselbe Leagros dort bärtig erscheint, das hat man dem archaischen Stile der Vase zu Gute zu halten [1]). Auch unser Bild strebt keinerlei Porträttreue an. Die den scharfwinklig vorstrebenden Bildungen einer älteren Zeit gegenüber rundliche Kopf- und Gesichtsformation, das ausgezipfelte Haar, die langen Beine, die mit ihren Schenkeln nicht mehr bezüglich ihrer Fülle schroff contrastiren, geben allgemein das jugendliche männliche Ideal der Zeit wieder, deren sicherer Atticismus einen kaum misszuverstehenden Wink für das Aufsuchen des vorphidias'schen attischen Jünglingstypus der Plastik giebt. Von dem Wuchtigen weg werden wir auf das Schlanke und Kleinköpfige gewiesen, als dessen typische Repräsentanten die Figur des Stephanos und der Petersburger Ephebe gelten können. Die Absicht des Porträts, in sehr naiver Auffassung allerdings, wird uns noch deutlicher, wenn wir auf der aus des Euphronios Werkstätte stammenden Schale des (Diot)imos in gleicher Weise als Innenbild dem schönen Erothemis begegnen, sowie dem gleichfalls schönen Pedieus auf einer cornetanischen, dem Stile des Euxytheos und Oltos nahestehenden [2]). Unter den Typen der Innenbilder des Epiktet'schen Kreises fehlt auch der Reiter nicht. Ein Scherz, der mehrmals vorkommt, weist deutlich auf eine

[1]) Troilos bärtig auf einer verwandten Hydria Gerhard, A. V, 92.

[2]) Bull. 1875 S. 473.

persönliche Beziehung, auch wo der Name ausblieb. Statt auf einem Rosse reitet der Jüngling auf einem Fabelthier, dem Hippalektryon [1]). Aristophanes höhnt in den Vögeln den Diitrephes (798 ff.):

ὡς Διιτρέφης γε πυτιναῖα μόνον ἔχων πτερὰ
ἠρέθη φύλαρχος, εἶθ' ἵππαρχος, εἶτ' ἐξ οὐδενὸς
μεγάλα πράττει, κἀστὶ νυνὶ ξουθὸς ἱππαλεκτρυών.

Das Schlagende der Parallele liegt in der Verspottung eines hochmüthigen Ritters. Diitrephes ward Phylarch und schliesslich sogar Hipparch. Unsere Jünglinge müssen demselben Chore angehört haben, darauf weist die Tracht, die den Vasenmalern als Reitertracht so geläufig war, dass in dieser Uniform selbst Hephaistos zu Maulthier in den Olymp zurückkehrt und Troilos seinen Ritt nach der Quelle unternimmt. Von der Rolle, die dieses schmucke Elitecorps im socialen Leben Alt-Athens spielte, sind des Aristophanes Ritter und der Parthenonfries gleich wichtige Zeugnisse. Wie heute die Bildnisse schöner Primadonnen auf allerlei Nippsachen wiederkehren, weil sie eben Gegenstand der öffentlichen Bewunderung sind, so erklären sich die aristokratischen Lieblingsnamen dieser Vasen aus gleichem Grunde. Leagros, Glaukon, Memnon, Hipparchos, Megakles u. a. weisen in die beste attische Gesellschaft, dieselbe, aus der sich das Rittercorps grösstentheils recrutirte, zumal in der Zeit unserer Vasenmaler, wo die Zahl der Mitglieder sehr beschränkt war. Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass die Begeisterung unserer Künstler nur ein Ausfluss der allge-

[1]) Teller des Epiktetos Nr. 15, schwarzfigurige Amphora, Rapp. Volc. 596; Fragment einer solchen Ann. 1874 Taf. F; Heydemann, Griech. Vasenbilder VIII, 4. Vergl. Gamurrini, Ann. 1874 p. 230 ff.; schwarzfigurige Schale Cat. Pourtalès 330, abgeb. S. 107.

meinen Beliebtheit war, der sich einzelne besonders schmucke Mitglieder erfreut haben mögen. Recht oft werden diese Inschriften auch ein ganz individuelles Verhältniss ausdrücken. Schwerlich dürfte es gerathen sein, Combinationen mit den von Schriftstellern oder officiellen Documenten her bekannten gleichnamigen Persönlichkeiten nachzugehen, deren Werth als chronologische Fixirpunkte nur sehr problematisch sein könnte.

Das Innenbild unserer Schale weist uns den Zusammenhang des Euphronios mit der Richtung des Epiktetos besonders klar. Feine Beobachtung und treue Wiedergabe der Natur äussert sich stärker in dem herrlichen Thiere, dessen Kopf lebhaft an den Ostgiebel des Parthenon gemahnt, als an der jugendlichen Gestalt. Das steht ganz im Einklange mit unseren kunstgeschichtlichen Erfahrungen. Die volle Beseelung der menschlichen Gestalt bedarf jener Steigerung des künstlerischen Empfindens, die den Schlusspunkt jeder originalen Kunstblüthe bezeichnet. Als Genrebild strengen Stiles steht es in keinem Widerspruche mit dem Aussenbild und zeigt nur das Können des Meisters von einer neuen Seite, zeigt, dass er auch da seine Vorgänger übertrifft, wo er sich ihnen anschliesst. Aus dem Kreise der gleichzeitigen Denkmäler finde ich keines, das diesem näher stünde, als die Schale des Museo Gregoriano II, 81, 16 mit dem Rinderdiebstahl des Hermes. Gleich ausführliche Erzählung eines verwandten Mythos mit derselben Frische und Lebendigkeit, der Natur des Stoffes nach aber schalkhafter und weniger kräftig vorgetragen, auf den Aussenseiten an die Weise des Epiktet'schen Kreises gleich gemahnendes Innenbild: Ein Jüngling, der vor einem auf der Kline gelagerten Manne die Doppelflöte bläst. Wohl

wäre sie des Euphronios würdig, doch ist sie, auch ohne seine Urheberschaft anzunehmen, als gleichartiges Werk vollkommen verständlich. Die Exegese der Bildwerke unserer Schale werden wir mit der Erkenntniss schliessen, dass die Intention des Töpfers, der aus ihr ein Prachtstück schaffen wollte, verwirklicht wurde durch die Hand des Malers.

III. DIE EURYSTHEUSSCHALE.

Wir gelangen nun zum zweiten jener Gefässe, denen das Nachklingen des schwarzfigurigen Stiles die vordersten Plätze anweist: der Schale des Brit. Mus. 822, von welcher im Früheren auseinandergesetzt wurde, dass sie kaum von Vulci herrühre, wie de Witte im Catalog Durand angibt, sondern möglicherweise mit der bei Viterbo gefundenen identisch sei. — Abweichend von der vorigen reicht ihre Grösse nicht über das Mittelmaass. Ueberzog der Künstler dort beide Aussenseiten mit einer Darstellung, während ihm für den Grund eine Einzelfigur genügte, so trennte er sie hier und zeichnete ein Innenbild, das mehr als ebenbürtig neben jedem der Aussenbilder steht. Es ist das ein Fortschritt nach einer ganz bestimmten Richtung hin, deren Tendenz darauf ausgeht, die Bedeutung des Innenbildes, das noch gar nicht lange anfing überhaupt zu sein, erheblich zu steigern, ihm sogar den Aussenschmuck unterzuordnen. Wir wenden uns erst diesem zu. Ein altes Lieblingsbild der archaischen Kunst tritt uns zunächst entgegen: die Einbringung des lebendig gefangenen erymanthischen Ebers. Das Löwenfell umgeknüpft, sonst nackt, das Schwert an der Seite, den Köcher und Bogen am Baume hinter sich auf-

gehängt, stürmt Herakles, überm Rücken das gröhlende Thier aufwärts gekehrt, zum Fass, aus dessen Tiefe der geängstigte König bis zur Brust (der Name EVPVSΘEVS steht auf dem Rande) mit flehender Geberde emportaucht. Rechts eilt eine Frau herbei, die Arme wie zur Abwehr emporgehoben, während hinter ihr ein Mann klagend an den Kopf greift.

Die Vasenbilder unseres Gegenstandes lassen sich in vier Classen theilen. Die zahlreichste zeigt Eurystheus im Fasse; auf drei Gefässen, welche vorläufig allein eine zweite Classe ausmachen, ist Eurystheus weggeblieben, nicht so das Fass, welches erst in der dritten Classe verschwindet, wo den Inhalt die Heimbringung für sich bildet. Die Gefässe der vierten Classe zeigen das Einfangen des Thieres. Von rothfigurigen Gefässen kenne ich ausser unserer Schale nur noch eine zweite, Campana Ser. X, 134. Nur irrthümlich dürfte eine Olla mit Deckel aus Chiusi, Bull. 1857 S. 164, als rothfigurig beschrieben worden sein, da sie Bull. 1850 p. 162 als schwarzfigurig angeführt wird [1]). Bekannt sind mir:

A. Schwarzfigurige Vasen.

I. Classe. (Durchgehends Amphoren.)

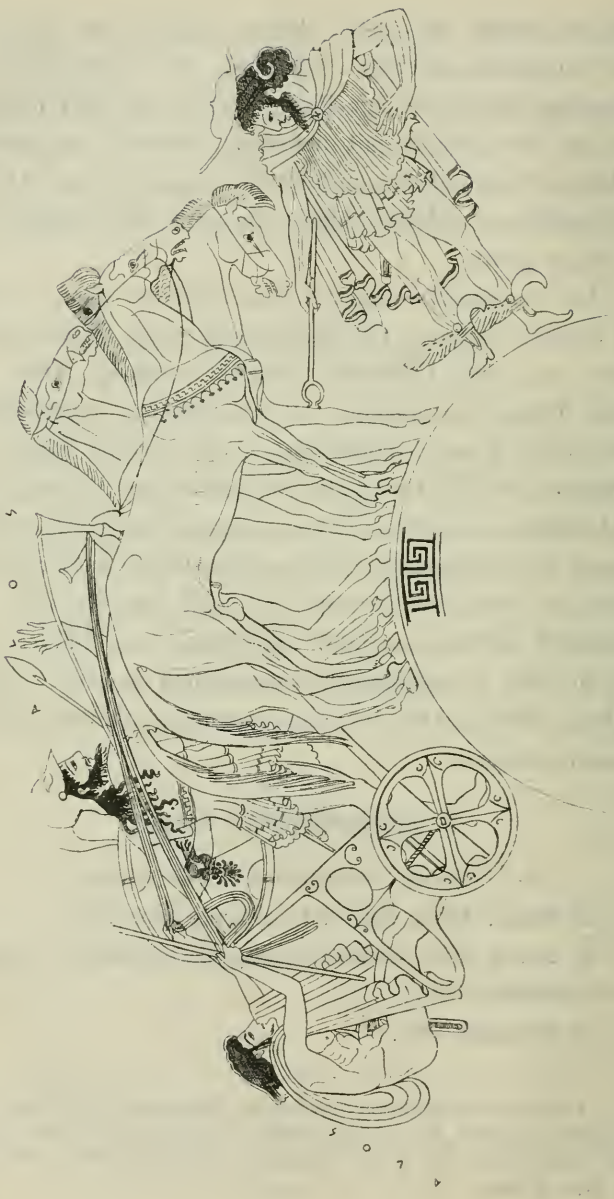
a) Berlin 1855, abgebildet Micali Storia 92.

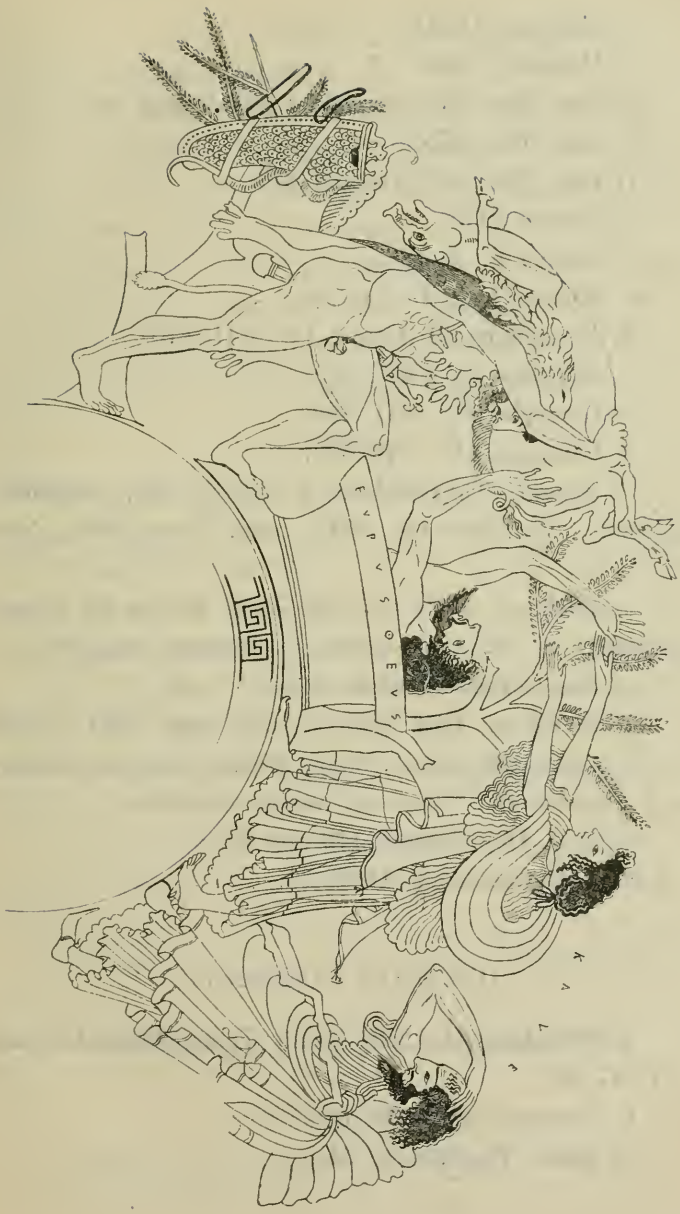
b) Berlin 1850, verkleinert abgeb. Gerhard, A. V. 48, 4.

c) Berlin 1849.

d) München 394.

[1]) Die Reliefs, Münzen, das hercul. Wandgemälde (Helbig 1125), ein Spiegel, Gerhard, Etr. Sp. 339, haben den Typus bloss übernommen. Vergl. Zoega, Bass. ant. p. 72; Welcker, Alte Denkm. IV p. 124; Matz, Ann. 1868 p. 249




EVPVSOEVS

e) München 1219.

f) München 1325.

g) Brit. Mus. 551, abgebildet Micali Mon. 85, 1. 2.

h) Brit. Mus. 575.

i) Brit. Mus. 587; Durand 276.

k) Neapel 2475.

l) Neapel S. A. 186.

m) Museo Greg. II. 54, 2a.

n) Petersburg 49; Camp. IV—VII, 876.

o) Campana IV—VII, 219.

p) Campana IV—VII, 299.

q) Campana IV—VII, 496.

r) Samml. Thorwaldsen p. 56 Nr. 38, abgebildet Inghirami, Vasi fitt. tav. 231; vergl. Jahn, Einl. Anm. 515 c.

s) Gerhard, A. V. 136 (Bd II S. 46 aus der Samml. Campanari, S. 162 aus der Samml. Pizzatti angegeben).

t) Aus Corneto, Notizie d. sc. 1 p. 6.

u) In Chiusi, Bull. 1850 p. 162; vergl. 1857 p. 164.

v) Führt Gerhard A. V. p. 46 aus dem Kunsthandel an. 5 Figuren. Rev. Ajas mit Achills Leichnam.

w) Coll. Des Vergers 112 aus Vulci.

x) Coll. Castellani (1884) 61.

II. Classe. (Amphoren.)

A. Würzburg III, 250; Feoli 87; abgebildet Gerhard, A. V. 97, 4.

B. Campana IV—VII, 509.

C. Katal. Panckoucke 64.

III. Classe.

α) Amphora, München 694.

β) Amphora, Würzburg III, 108; Feoli 81.

γ) Amphora, Camp. IV—VII, 495.

δ) Amphora, bei Basseggio von Gerhard a a. O. erwähnt. Rev. Achill und Memnon.

ε) Schale, Athen Collignon 212.

ζ) Kyathis, Brit. Mus. 660; Durand 275.

η) Oinochoe, Brit. Mus. 647; Durand 274.

θ) Oinochoe aus Bologna, Bull. 1872 p. 82.

IV. Classe.

1. Amphora, Neapel S. A. 150.

2. Lekythos, Berlin 1981, aus Athen.

3. Lekythos, Berlin.

4. Lekythos, Berlin.

5. Lekythos, Neapel, 2705.

6. Lekythos, Palermo; abgebildet Heydemann, griech. Vasenbilder. Hilfstafel 2.

7. Lekythos, Athen, Collignon 272, abgeb. Heydemann, Vasenb. 4.

8. Lekythos, Athen, Collignon 273.

9. Lekythos, Athen, Cultusministerium, aus Megara, Heydemann a. a. O. S. 4.

10. Lekythos, Athen Kunsthandel, Heydemann a. a. O. S. 4.

11. Pyxis, Berlin 2034, aus Athen oder Kreta.

B. Rothfigurige Vasen.

1. Schale des Euphronios.

2. Schale, Mus. Camp. X, 134.

Die erste und zweite Classe besteht durchwegs aus Amphoren, in der dritten halten Amphoren und andere Gefässformen sich das Gleichgewicht, die Hauptmasse der vierten wird von geringwerthigen Lekythen gebildet. Sie ist erheblich später als I. und II. und zeigt das Vorkommen eines Motives, dem die rothfigurige Technik trotz der Fürsprache unseres Meisters die Aufnahme verweigert hat.

Für jene gewerbsmässigen Sudler, die den Markt mit billigen Lekythen versahen, bot die Bewältigung des Ebers eine willkommene Bereicherung des Repertoires, sie liess sich mit fast ebenso geringen Mitteln aus dem diesen Künstlern so geläufigen herakleischen Löwen- und Stierkampfe herausdifferenziren, wie sich aus dem letzteren die entsprechende Theseusthat herstellen liess. — Die archaische Kunst, die die Jagd des kalydonischen Ebers zu ihren liebsten Motiven zählte, wusste mit dem Eberfange des Herakles nichts anzufangen. Mit richtigem Instincte begnügte sie sich, den Transport des lebenden Ungeheuers, als ein gleichfalls gewaltiges Stück Arbeit, vorzuführen, und den Schrecken des Eurystheus zu schildern, von dem ein altes Lied viel heiterer und ausführlicher berichtet haben muss, als uns die spätere trocken pragmatische Sage berichtet[1]). Die Classen I und II lassen uns diese ältere Fassung ungefähr ahnen: Kaum hat der König von fernher das Gröhlen des Thieres gehört — so mag sie etwa gelautet haben — so schrack er zusammen und verkroch sich in die Cisterne im Hofe[2]), denn er glaubte nicht anders, als dass

[1]) Apoll. 2, 5, 4; Diodor IV, 12.

[2]) Auf einigen Vasen geradezu ein Puteal (*a*, *b*, *c*). Eine Cisterne ist wohl auch Il. V, 384 gemeint:

der Eber in sein Gehöft brechen wolle. Herakles erscheint und sucht den König, ihm die Vollführung des Auftrages zu weisen; da er ihn durchaus nicht finden kann, will er die Beute abladen, und zwar in dieselbe Cisterne hinein, aus deren Tiefe nun zum Staunen des Helden der Gesuchte in Todesangst emportaucht[1]). Vielleicht wusste Herakles auch, etwa durch Athene, wer in der Cisterne stecke, und that absichtlich so, als ob er sich hier der Bürde entledigen wolle, ein derber und ganz seiner würdiger Scherz. Im Anschlusse an eine solche Erzählung schuf die Kunst eine ihrer ältesten rein komischen Schöpfungen, die zu sehr an die Naivetät der früharchaischen Periode anklingt, als dass wir sie dem sogenannten schwarzfigurigen Stile zuschreiben könnten. Ein Wahrscheinlichkeitsbeweis lässt sich allerdings nur auf Umwegen beibringen. Zwei früharchaische Vasen mit dem Kerberos-Abenteuer erzählen vom selben Schrecken des Eurystheus. Die Fabrik derselben ist noch unentdeckt, aber etruskische Nachahmungen altkorinthischer Gefässe, wie man früher vermuthete, sind sie gewiss nicht[2]). Auch in dieser Wiederholung klingt das Epos an. — Wie so viele Darstellungen archaischer Kunst, ist auch diese typisch ausgebildet, selbst bis in die Nebenfiguren. Athene kehrt natürlich auch hier am meisten wieder, seltener Hermes

---

τλῆ μὲν Ἄρης, ὅτε μιν Ὦτος κρατερός τ' Ἐφιάλτης,
παῖδες Ἀλωῆος, δῆσαν κρατερῷ ἐνὶ δεσμῷ·
χαλκέῳ δ' ἐν κεράμῳ δέδετο τρισκαίδεκα μῆνας.

Bei Apollodor 2, 5, 1, lässt sich der praktische Eurystheus sein erzenes Fass gleich für alle Fälle herrichten.

[1]) Classe II zeigt Herakles auf die Cisterne losmarschirend, in deren Tiefe Eurystheus verborgen ist.

[2]) Wien, Oesterr. Museum; Mon. VI, 36; Bull. 1869 S. 249

(*c*, *f*, *n*, *d*, δ), einmal allein (*d*). Oft wiederholt sich der weiter ausmalende Zug, dass Jolaos dem schwerbeladenen Gefährten die Waffen nachträgt (*a*, *b*, *e*, *i*, *n*, *p*, *u*, *x*, β, η), bloss anwesend ist er *f* (inschriftlich bezeugt), *z*, γ, θ, *C*. Bei der Scene mit Eurystheus scheint eine Frau wesentlich zu sein, sie kommt vor auf *c*, *d*, *k*, *l*, *m*, *u*, *s*, *v*, *w* (auch θ), zwei Frauen *n*, Frau und Mann *B* 1 und 2. — So greift auch hier Euphronios wie in den Aussenbildern der Geryoneusschale auf die Tradition der archaischen Kunst wieder zurück, wie wenn er der einreissenden Typenzersetzung Halt gebieten wollte. Ein neuer Geist verjüngt die alten Formen. Die Figur des Herakles ist hiefür das beste Beispiel, etwas Aehnliches ist in der früheren Technik undenkbar, auch die Heraklesfigur der Geryoneusschale steht hinter dieser bedeutend zurück. Reichliche Innenzeichnung verleiht dem mächtigen Körper eine hoch entwickelte Muskulatur, noch in der Hand, die den Eber (ein Cabinetsstück der Thiermalerei bis auf sein Ringelschwänzchen) fasst, spricht sich Kraft aus. Wie bezeichnend ist z. B., dass wir von dem Bogen, der mit dem Köcher zusammen am Oelbaume hängt, deutlich das Material erkennen, aus dem er gefertigt ist: die Hörner eines Steinbockes. Nicht sehr gefällig sieht die herbeieilende Frau aus, ihr fettiges Kinn deutet auf ein höheres Alter, die Züge haben etwas Porträthaftes, was das darüber befindliche KAIE nicht ganz nach unserem Geschmacke erklären mag. Der Greis, der etwas schlottrig hinter ihr her schreitet, auf seinen Knotenstock gestützt, mit einem merkwürdig individuellen runzligen Kopfe, auf dem sich bereits eine tüchtige Glatze zu bilden beginnt, und der Geberde tiefsten Schmerzes, ist eine lebensvolle Gestalt. Wir können bei ihm, wie bei ihr, die Frage nicht unterlassen, die uns bei

entsprechenden Figuren archaischer Vasenbilder gar nicht in den Sinn kommt: wer sie sein mögen? Vater und Mutter des Helden im Fass: der Perside Sthenelos und seine Frau Kalliphoibe. Letzteren Namen überliefert freilich kein Schriftsteller, ich entnahm ihn der Schale *B* 2, was ich später rechtfertigen werde. — Das entsprechende Gegenbild ist vor Allem klar in seinem Gegensatze zum bisher Betrachteten. Hier die Heimkehr eines Helden, dort ein Auszug. Eine Quadriga hält eben still, der nackte Wagenlenker, die Chlamys gefaltet über dem Rücken, das Schwert umgehängt, in der Hand die Lanze, ist noch in der bewegten Stellung des Anhaltens, wie sie die bekannte Tübinger Bronze zeigt. Haupt- und Barthaare, letztere von etwas spärlichem Wuchse, wehen nach rückwärts, eine Nachwirkung der unterbrochenen Fahrt. Bemerkenswerth ist die Zügelmaschine, weil sie, ständig im schwarzfigurigen Stile, im rothfigurigen bald verschwindet, was gewiss einem Wechsel der Sitte entspricht. Ein völlig gerüsteter langgelockter bärtiger Krieger ist abgesprungen und erhebt staunend, vielleicht adorirend, die Rechte, denn vor dem Gespann erscheint gesenkten Hauptes Hermes mit dem ausgestreckten Heroldsstabe zur Erde weisend, als ob er es wäre, der Halt geboten. In den drei Köpfen der Pferde — der Oberleib des hintersten ist nicht sichtbar —, die ihrem Baue nach zum Unterschiede vom Reitpferde der vorigen Schale als edle Zugthiere charakterisirt sind, merkt man deutlich, dass sie etwas Absonderliches wittern. Inschriften fehlen bis auf ein zweimal wiederholtes (κ)αλος. Eine sichere Deutung dieses Bildes aus sich selbst schien mir kaum möglich, und wahrscheinlich müssten wir auf eine solche überhaupt verzichten, besässen wir nicht eine helfende Parallele in der zweiten rothfigurigen

Schale, ehemals des Museo Campana. Ich setze deren Beschreibung her.

Tazza. Ercole porta vivo sulle spalle il cinghiale d'Erimanto. L' eroe si presenta ad Euristeo, il quale accenna lo spavento con le braccia elevate e il capo sporgente dal dolio, nel quale si è rifugiato. Al figlio d' Alcmena assiste Minerva. All' indietro d' Eristeo stanno Califebe e Stenelo: l' uno e l' altro esprimendo con i gesti la sorpresa e il terrore. Ciascuna figura ha il suo nome in lettere purpuree. Cioè HEPAKIES . . . KAIIΦOBE STENEIOS AΘENAI. Nel rovescio vedesi Ulisse conducendo una quadriga. Sta innanzi ad esso Mercurio in atto di arrestarne i cavalli. Nello scudo è rappresentata la triquetra. Li nomi delle figure si leggono in lettere purpuree cioè OИTEVS HЬEM . . Sopra i cavalli MEM . . NKA. Sotto le anse palmette. Nell' interno efebo coronato tiene la lira abbassata. — Hier tritt einmal die Analogie so schlagend hervor, dass man einen directen Zusammenhang beider Schalen vermuthen muss, was ihre isolirte Stellung, wie sie unser Verzeichniss zeigt, noch wahrscheinlicher macht. Die Inschrift Μεμ(νο)ν κα(λος) gibt uns einen bestimmten Fingerzeig. Wir haben die Memnonschalen schon früher besprochen und Kachrylions Antheil an denselben gedacht. Ihm ist auch diese Schale zuzuweisen, die der Grösse nach die Geryoneusschale übertrifft. Es wiederholt sich hier, nur etwas stärker accentuirt, der gleiche Fall wie dort, dass sich eine von Euphronios abhängige Schöpfung aus dem Kreise des Epiktetos nachweisen liess. Uebertragen wir, wie die Namen des Averses, auch den des Odysseus auf unser Bild, so ergibt sich der Name seines steten Gefährten Diomedes von selbst. Sie sind ausgezogen zu einem gefährlichen Abenteuer: Dolonie

oder Palladienraub kommen hier in Betracht. Nahe am Ziele erscheint ihnen Hermes und gebietet Halt. Erfolg verkündend, heisst er sie nun zu Fusse weiter gehen und ihr Gefährte seiner Obhut überlassen. Aus mehr als einem Grunde empfiehlt sich die Annahme des Palladienraubes hier vor der Dolonie, vielleicht ist damit der alleinige Auszug des Odysseus auf der Campana'schen Schale verträglich[1]), der übrigens vielleicht auch auf Rechnung des Copisten zu setzen ist. Auch bietet er eine einfachere Analogie zum Gegenbilde. Hier wie dort handelt es sich um eine besonders schwer zu erlangende Beute. Dort ist der Auftrag glücklich vollführt, hier wird zu seiner Ausführung geschritten. Die Grundlage dieser Erklärung ist die Interpretation eines Zeit- und Kunstgenossen unseres Meisters, der aus authentischer Quelle zu schöpfen Gelegenheit hatte. Wenn uns der Mythos in einer Fassung vorliegt, die eine Scene, wie sie unsere Vasen darstellen, wohl nicht als mit ihm unvereinbar, jedoch auch als in nichts charakteristisch erscheinen lässt, so kann das seinen Grund gar wohl im Zustande der Ueberlieferung haben.

Das Innenbild, das uns aus dem Reiche der Mythen auf den Boden der Realität zurückführt, schildert einen etwas heiklen Vorgang mit voller unbefangener Wahrhaftigkeit und liebenswürdiger Naivetät, die uns zwingt, für den Augenblick wenigstens unser traditionelles Schicklichkeitsgefühl zu Gunsten hellenischer Auffassung in den Hintergrund zu drängen. Ein bärtiger bekränzter Mann sitzt auf einer niedrigen Kline, von der er den rechten Fuss herab-

[1]) Das Bild des Polygnot in der Pinakothek, Paus. I, 22, 6, scheint nur einen Helden beim Palladienraub dargestellt zu haben, wahrscheinlich allerdings Diomedes.

hängen lässt. Er ist nackt bis auf Schnürstiefel und den um die Hüfte geworfenen Mantel, in der Rechten hält er einen grossen Krückstock. Die knochige Stirn, die Stumpfnase, über der Braue die Falte, das wellige bereits im Rückzug begriffene Haar verleihen dem Kopfe ein individuelles Moment, das auf keinem Gefässe unseres Meisters in so hohem Grade

hervortritt. Er erinnert etwas an das Selbstporträt des Phidias auf dem Strangford'schen Schild. Vor ihm steht eine Leierspielerin, die ihr siebensaitiges Instrument vor die Kline gelehnt hat und sich zu jenem anderen Dienst anschickt, der einen Theil ihrer gewerblichen Thätigkeit bildet. Das dünne Gewand lässt die Körperformen durchscheinen, das Haupt

bedeckt eine bunte Mütze mit langer Troddel[1]). Was des Mannes geöffneter Mund spricht, verräth die auffordernd ausgestreckte Rechte. Er ist ungeduldig über die Verzögerung, welche die etwas schwierige Lösung des Gürtelknotens verursacht. Sie neigt beschwichtigend ihren Kopf ihm zu und sucht eifrig das Hinderniss zu beheben. Im Halbkreise liest man die Inschrift: Παναιτιος καλος, an der Wand oben hängt an einem Nagel der vielbesprochene bedeckte Korb, der die Scene als Nachspiel eines Gelages charakterisirt. — In etwas abweichender Weise hat ein unbekannter, Euphronios wohl gleichzeitiger Meister denselben Stoff behandelt, gleichfalls im Inneren einer Schale, deren Aussenbilder ein Gelage vorstellen[2]). Panofka's Deutung: Orest und Elektra, ist ein würdiges Gegenstück zur Erklärung des Euphroniosbildes im Kataloge des Brit. Museums: Alkaios und Sappho. Ein Jüngling, die Chlamys leicht umgeworfen, ist in das Zimmer

[1]) Erst auf den Vasen dieses Stiles sehen wir eine solche Kopfbedeckung. Die Frauen auf der Kottabos-Darstellung, die wir unserer Schale anreihen, haben noch die einfache Mütze ohne jeden Dessin, wie sie im schwarzfigurigen Stile und auf den Werken der Gruppe des Epiktetos ganz allgemein erscheint, während umgekehrt die reiche Verzierung des Gewandes einer schmucklosen Drapirung weicht. Wie zum Ersatze wendet die Malerei diesem ganz untergeordneten Punkte die grösste Aufmerksamkeit zu; man könnte leicht aus einer Anzahl solcher Hauben eine hübsche textile Musterkarte zusammenstellen, z. B. El. cér. II, 117. III, 59, 60, 61; Wiener Vorlegebl. VI, 7, VII, 1. Unmöglich ist es hier nicht, der plinianischen Notiz über die Neuerung des Polygnot zu denken, von dem es XXXV, 8 heisst: primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus opperuit, die Brunn, ‚Paeonios und die nordgriechische Kunst', sehr mit Unrecht vor der Stele aus Pharsalos citirt.

[2]) Sie ist in Orvieto 1830 gefunden, vergl. Jahn, Einl. p. LXXIX, und soll sich nach der Angabe Panofka's, der ‚Eigennamen mit καλός' Taf. 10, das Innenbild verkleinert publicirt, im Berliner Museum befinden, dessen Katalog sie jedoch nicht verzeichnet.

getreten, den Stab in der Hand, eine schlanke Gestalt von elastischer Haltung. An ihn schmiegt sich ein Weib, seinen Hals mit ihren Armen umfassend, und biegt seinen Kopf herab, um ihn zu küssen. Er aber weist mit der ausgestreckten Rechten dorthin, wohin mit Ausnahme seines gefangenen Kopfes der ganze Leib zu streben scheint, zur Kline, deren Vordertheil noch sichtbar ist. Die Thüre auf der anderen Seite wird wohl sorgfältig geschlossen worden sein. Der fein geschilderte Gegensatz zwischen der Hin-

gebung des liebenden Weibes und der genusssüchtigen Begier des Mannes, die Abrundung durch die ausführlich angegebene Scenerie hat der Maler dieses Bildes vor Euphronios voraus, dessen Personen aus viel derberem Holz geschnitzt erscheinen. Keine Spur eines tieferen Affectes, als des Aergers über das unerwartete Hinderniss des Gürtelknotens.

An Deutlichkeit wird aber unser Meister von jenem seiner Genossen übertroffen, dessen Signatur sich auf ein einfaches ἐποίησεν zu beschränken pflegt. Wir besitzen von diesem eine Schale mit blossem Innenbilde, welches denselben

Vorgang in folgender Weise zur Anschauung bringt: Ein Mann sitzt auf dem Boden, er hält eine Lampe in der Rechten und fasst mit der Linken an die Scham einer rechts von ihm stehenden nackten Frau, welche das linke Bein hoch aufhebt [1]). Von da zur Florentiner Brygosschale ist nur ein Schritt. So weit ist Euphronios nicht gegangen, selbst wenn man die Schilderung stürmischer Liebesbegehr aus dem bacchischen Kreise (Magnoncourt 20) herbeizieht, die ich an anderer Stelle unserem Meister zugeschrieben habe.

Nebeneinander gestellt zeigen diese Bilder deutlich die Wege, die einzuschlagen die Kunst im Begriffe steht. Da tritt überall ein Streben nach feiner psychologischer Auffassung, nach echt bildmässiger Schilderung der Situation; der Maler vertieft sich völlig in ein menschlich einfaches Motiv und sucht es von Innen heraus zu gestalten. Die wenigen Proben dieser Richtung können sich mit dem Besten messen, was der späteren attischen Vasenmalerei des VI. Jahrhunderts gelang. Befremden muss es, dass sie nicht tiefer Wurzel geschlagen und nicht mehr Blüthen getrieben hat. Leicht erkennen wir den Zusammenhang mit der Art des Epiktet'schen Kreises (vergl. Anhang IV, *l*) auch darin, dass sie im Schalenrunde ihren Platz suchen. Die Reaction, die sich in der Behandlung der Aussenbilder so vernehmlich ankündigt, lässt das Innenbild zunächst unberührt, es bildet sich im selben Sinne weiter wie bisher. Die beiden ältesten Schalen des Euphronios, die wir von den späteren durch zwei Gefässe anderer Form trennen, zeigen an Stelle der jenen eigenthümlichen Zusammengehörigkeit sämmtlicher

[1]) Notizie degli scavi 1884, S. 185; Arch. Ztg. 1884, S. 240.

drei Bilder eine Gegenüberstellung von Innen- und Aussenbildern. Man kann die frühere dieser beiden Compositionsformen als antithetisch, die zweite als kyklisch bezeichnen. Die antithetische hat ihre natürliche Berechtigung im Gegensatze der Raumformen und ist ein Fortschritt gegen die im Epiktet'schen Kreise lange geläufige Manier, auch die beiden Aussenbilder abstechend zu schmücken[1]). Die kyklische Composition, die nun förmlich kanonisches Ansehen erlangt zu haben scheint, hat die Schale zum einheitlichen Kunstwerke geschaffen, aber zugleich auch durch die Unterordnung des Innenschmuckes unter die Idee des Ganzen das Genrebild entfernt, das sich hier isolirt ausgestaltet hatte. — Zur Anfügung einer kurzen Bemerkung bietet mir unser Gegenstand mehr Anlass als Grund. Unter dem Fusse der Schale ist folgendes Zeichen eingekratzt X. Es gehört zu jenen Marken, für die sich bisher keine Lösung gefunden, während über gleichfalls eingeritzte Preisangaben eine treffliche Arbeit R. Schönes ganz neues Licht verbreitete[2]). Ich bin nicht im Stande, irgend einen Beitrag zur Lösung dieser Frage zu bieten, und will mich hier nur gegen allzu frühe Schlussfolgerungen aus denselben aussprechen[3]).

Brunn hat Probl. S. 20, auf einen Umstand hingewiesen, dem er die grösste Bedeutung vindicirt: dass diese eingekratzten Inschriften sehr häufig in paläographischem Widerspruche mit jenen stünden, welche am Gefässkörper

[1]) Selten kommen zu mythischen Innenbildern Aussenbilder aus dem Bereiche des privaten Lebens. Mon. III, 12.

[2]) Ueber einige eingeritzte Inschriften griechischer Thongefässe, Comm. Phil. in hon. Th. Mommseni, S. 648.

[3]) Prof. Benndorf theilt mir die zum Mindesten sehr ansprechende Vermuthung mit, dass es Handmarken der Arbeiter wären.

selbst vorkommen. Zu diesem Resultate ist er offenbar durch ein Missverständniss gelangt, indem er die Marke /H für eine Abkürzung von λήκυθος hielt. Dass sie es nicht ist, beweist C. I. G. 8345 *f*, 8346 *g*, *k* (Taf. VII u. VIII), wo es neben dem Namen einer Gefässform erscheint, nicht weniger als fünfmal in diesen Beispielen bei ΛHKV[1]). Man wird also schwerlich genöthigt sein, es in λ und η zu zerlegen, sondern es gemeinsam mit anderen vorläufig unklaren Monogrammen, wie /E, ⁻H, ⁻H_, I-E, ⊂E, ΓE Δ, ΔΛ, einer erneuten Betrachtung unterziehen müssen. Wirklich nacheuklidische Buchstaben unter einer schwarzfigurigen Hydria mit der Darstellung der Töpferei, München 731, bekräftigen nur, was wir vom späten Fortleben gerade dieser Form wissen und gewiss auch aus den Beischriften ersehen würden, wenn diese bei spätarchaischen Fabrikaten mehr Mode wären. Inconsequenzen einer Uebergangszeit, wie ΜΕΔΕΙΑ ΙΑΣΟΝ und ΛHK. VΔPI/R (am Boden) auf einer rothfigurigen Vase, Brit. Mus. 717, sind Alles eher als studirt. Unter unserem ganzen Vasenvorrathe kenne ich nur ein einziges Beispiel, wo eine alterthümliche Inschrift als solche ‚affectirt' wird, Mus. Blacas pl. I (vergl. Jahn, Einl. Anm. 912). Der Maler hat hier eine alte Stele mit ihrer Inschrift copirt, mit vollem Sinne für die Schönheit ihrer Buchstaben, ohne, wie seine Liebesinschrift ΓΛΑVKΩN ΚΑΛΟΣ beweist, sich deren Gebrauch anzueignen. Was man sonst auf Vasen an stilistischen und paläographischen Momenten als einander widersprechend bemerkt hat, ist stets entweder auf einen Wider-

[1]) Dass sich unter den wenigen bis jetzt bekannten Beispielen statt ΛHKV niemals IEKV fand, ist vielleicht nicht so ganz Zufall, wissen wir doch, dass die Fabrication dieser Geräthe zu Athen erst spät ein wichtiger Industriezweig wurde.

spruch unseres paläographischen und stilistischen Wissens oder auf ein Zusammentreffen paläographischer mit kunsthistorischen Irrthümern zurückführbar gewesen.

IV. DIE KOTTABOSVASE.

Was das Caeretaner, jetzt in Petersburg befindliche Gefäss unseres Meisters zunächst auszeichnet, die ungewöhnliche Form, ist nicht sein Werk, wie die Inschrift Ευφρονιος εγραφσεν deutlich besagt, die uns den Töpfer verschweigt. Dieselbe Formel trägt der an nächster Stelle angereihte Krater. Nur Schalen hat Euphronios sowohl gemalt als gefertigt, und wenn auch eine derselben (Nr. 1) einen anderen Töpfer ausweist, so existirt zum Ersatze eine andere von fremder Hand bemalte seiner Fabrik. Sie ist sein eigentliches Instrument und die nachfolgenden Schalenvirtuosen Duris, Hieron und Brygos haben ihm gar viel zu verdanken. Fassen wir zunächst die uns hier entgegentretende Form näher in's Auge. Mir sind folgende Exemplare derselben bekannt:

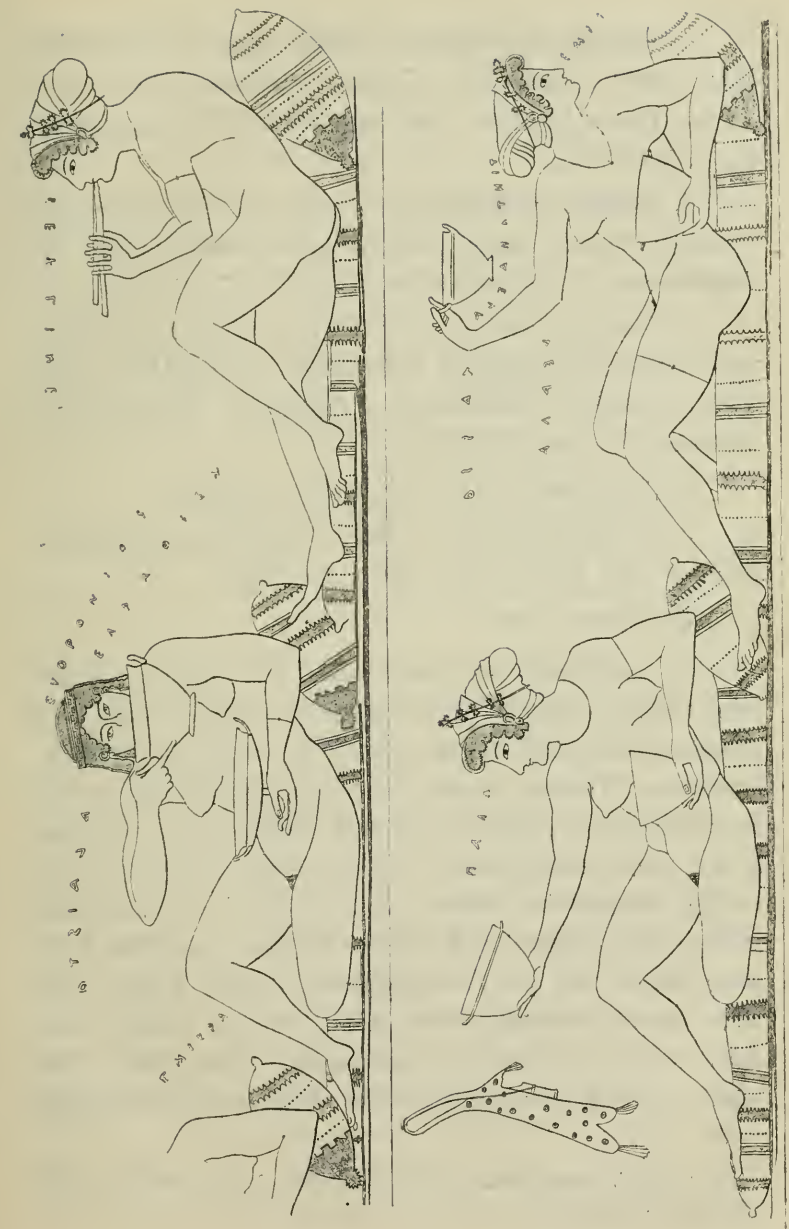
Schwarzfigurig.

1. Brit. Museum 696**; Durand 157. Komos.

Rothfigurig.

2. München 745 aus Agrigent. Kampf des Apoll mit Idas um Marpessa. Abgebildet Mon. I, 20; Welcker, Alte Denkm. III, 18; Inghirami, Vasi fittili 282, 283; Politi, La pugna dei giganti, Palermo 1825.

3. Vase des Euthymides. Theseus und Kerkyon. Rev. Palästriten. Abgebildet Ann. 1870, tav. d'agg. O. P.



4. Im Stile des Euthymides. Magnoncourt 81; Pourtalès 321; Komos. Abgeb. Jahn, Dichter auf Vasenb. Taf. V.

5. Duris, London. Abgebildet Wiener Vorlegeblätter VI, 4. Bacchisch.

6. Herakles und Dionysos, sechs knieende Satyrn in bewegter Stellung, neben ihnen neun Gefässe. Mus. etr. 94; Magnoncourt 49. Abgebildet Gerhard, A. V. 59, 60.

7. Campana Ser. XI, 117. Flötenspieler (ΔΙΟΔΟΡΟΣ), sechs tanzende Jünglinge: ΕΥΚΙΕΙΔΕΣ, ΔΙΟΜΝΙΛΟΣ (zwei Namen zerstört), ΜΟΣΟΚΙΕΣ, ΑΝΤΙΦΑΝΕΣ (Zeichnung im Apparate des röm. Institutes).

8. Campana XI, 118. Bacchischer Thiasos.

9. Campana XI, 121. Drei Jünglinge mit gestickter Chlamys und Lanze führen jeder ein Pferd.

10. Unsere Vase.

Es wird kaum ein Zufall sein, dass sieben von den zehn Gefässen Bilder der Weinlaune, und theilweise der allerübermüthigsten, tragen, wie Nr. 4 und 5, die herrliche Durisvase. Vielmehr dürfen wir darin einen Wink betreffs ihrer Function vermuthen, die sich übrigens sehr bestimmt in der Form ausspricht [1]). Die Kleinheit oder auch der völlige Mangel der Henkel, das Fehlen eines besonders ausgebildeten Fusses und die des Deckels bedürftige Mündung weisen auf ein Vorrathsgefäss, dessen Zweck aber nicht darin bestanden haben kann, viel zu fassen, denn dazu wäre jede Amphore geeigneter, wohl aber einem relativ kleinen Inhalte gegenüber möglichst viel Wandung

[1]) Vergl. Brunn, Münchener Vasen, S. 33, der ebenfalls ein Kühlgefäss darin erkannte.

zu entwickeln. Es kommt also auf die kühlende Tugend dieser Thonwandung an. Eine nicht edirte Schale aus Caere, Bull. 1867 S. 21 (Zeichnung im Apparate des röm. Institutes) mit der Darstellung eines Zechgelages, zeigt unter dem Henkel einen Krater gemalt, in dem ein rundes henkelloses Gefäss mit Mundstück liegt. In einem Florentiner Krater, Nr. 84 des Museo etr. eg. (Poseidon im Kampfe mit einem Giganten vorstellend), befindet sich dasselbe Gefäss noch wirklich darin. Wir erblicken da unsere Form in embryonalem Zustande. Erst dadurch, dass aus dem Körper ein kurzes Fussgestell herauswächst, gelangt sie zur Selbständigkeit und wird zum ψυκτήρ in der Gestalt, wie ihn unsere Vase und ihre Genossen repräsentiren. Vermuthlich gehört er erst der Zeit des Euphronios an; wohl kommt ein vereinzeltes schwarzfiguriges Exemplar vor (1), doch will diese Ausnahme schon darum nicht viel sagen, weil dasselbe zu jenen spät-archaischen Gefässen gehört, die die Typen des ausgebildeten rothfigurigen Stiles zeigen.

Neben Euphronios finden sich noch die Künstlernamen Duris und Euthymides, beide seine Zeitgenossen, der Eine wie er ein Schalen-, der Andere ein Amphoren- und Hydrienmaler. Sie verleugnen ihre Richtung auch hier nicht. Während Euphronios und Duris die Bilder herumlegen, wie um das Aeussere einer Schale, trennt Euthymides Avers und Revers wie bei Amphoren. Mag man den Psykter auch als ein Mittelding zwischen beiden classificiren, dem gewaltigen Durste, dem jede Schale zu klein, musste er auch als Trinkgefäss dienen. Von einem solchen Missbrauche durch Alkibiades (Plato, Symposion, p. 213, *e*) her datirt seine Berühmtheit. Aber ein Missbrauch blieb es doch, wenn auch wohl ein verbreiteter, zumal man dann gewöhnlich

den ungemischten Inhalt leerte [1]). Was uns die literarische Ueberlieferung über den Psykter bietet, ist von geringem Werthe. Wenn er bei Athenäus XI, 503, *c*, und Pollux VI 99, mit dem δῖνος identificirt wird, mit dem er allerdings verwandt erscheint, so mag das vielleicht darauf weisen, dass auch dieser zum Einkühlen gebraucht werden mochte. Eine Stelle des Hesych s. v. κάλαθος, geht auf den Krater, den wir als den Kübel für den eigentlichen Psykter functioniren sahen. Eine detaillirte Beschreibung, Schol. Clem. Alex., p. 122, Kl., ist offenbar verderbt, ich weiss nichts mit ihr anzufangen [2]). — Das Bild, das sich rund herum um unseren Psykter schlingt, ein Zechgelage von vier splitternackten Hetären, steht in einem inneren Verhältnisse zu seinem Zwecke. Treu folgt es den Windungen der Gefässform und deshalb macht sich das Abrollen auf die gerade Papierfläche nicht eben günstig. In der That leiden auch sämmtliche Abbildungen an dem Fehler, mit der dritten Figur zu beginnen, wozu ein Matratzenzipfel die sehr zweifelhafte Berechtigung verleiht. Die Linien der Composition weisen bestimmt auf die en face blickende als die erste. Hieher kehren sie vom Endpunkte wieder zurück. Die leise Steigerung der Motive führt den gleichen Weg. Diese Rückkehr, die, Anfang und Ende aufhebend, den streng decorativen Charakter des Bildes als Gefässschmuck wahrt, zwingt uns, es nicht ohne die Vorstellung der Gefässform zu betrachten, worauf auch in anderen Fällen nicht zu verzichten gerathen sein möchte. — Auf einer

[1]) Vergl. Alexis bei Athen. X. 431 *e*, *f*; Menander ebenda 502, *e*.

[2]) Ψυκτήρ, κυλινδρικοῦ σχήματος κατατομή. κάτωθεν κιονίδι ἐπὶ πρίσματι κυλινδρικῷ ἑδραζομένη. Vergl. Jahn, Einl. p. 96; Ussing, Ann. XXIX, p. 139; Thiersch, Ueber hell. bem. Vasen, S. 39.

Matratze (darunter ist sehr bescheiden der Fussboden angedeutet) liegt halb emporgerichtet Palaisto ([Π]ΑΙΑΙΣΤΟ), den linken Arm, dessen Hand wagrecht ausgestreckt eine Schale trägt, stützt sie auf ein Kissen, während die Rechte in fast horizontaler Haltung einen tiefen Napf zum Munde führt. Die Aufgabe, das glaubt man der ganzen Lage anzusehen, besteht offenbar darin, ihn bis auf den Grund zu leeren, ohne durch eine Bewegung des Körpers etwas vom Weine der gewiss bis zum Rande gefüllten Kylix zu verschütten. Dadurch wird auch die en face-Wendung bedingt, welche auf rothfigurigen Vasen strengen Stiles so gut wie nie ohne einen wenigstens scheinbaren Grund angewandt wird. Die Anordnung des Haares, das in gesuchter Zierlichkeit die von einer gestickten Binde bekrönte Stirne einrahmt, dann in symmetrischen Massen herunterfällt, ist ein kleines Meisterwerk der Toilette. Die Abweichung von den gleichen Coiffuren der drei übrigen Zechgenossinnen braucht nicht als Auszeichnung gefasst zu werden, sie beruht wesentlich auf einem künstlerischen Motive. En face gewandt, hätte der Stirnschopf eine Erhöhung, die Haube eine Vertiefung, also Schwierigkeiten für den Flächenstil dieser Epoche geboten. Gemeinsam mit jenen sind ihr die Ohrringe und ein fadendünnes Schnürchen, das sich um den linken Oberarm, bei der zweiten und vierten um den Unterarm, bei der dritten um den Unterschenkel schlingt. Hinter ihr liegt freier hingegossen ΣΕΚΙΙΝΕ (das Kappa ist auf dem Wiener Vorlegeblatt missrathen), die Doppelflöte blasend, deren Futteral an der Wand hängt. Jahn wie Stephani fanden den Namen unverständlich, ich glaube, es dürfte Σικελινή damit gemeint sein, was statt des üblichen Σικελιῶτις ganz gut denkbar wäre. — Ein ähnliches Spiel

wie Palaisto treibt die dritte Hetäre, deren Namensrest ΑΛΑΠ ansprechend Ἀγάπημα ergänzt ist. Sie wiegt auf der Handfläche des rechten Armes einen vollen Skyphos hin und her und hält mit der Linken, wie Jene eine Schale, einen zweiten Skyphos als Gegengewicht gegen jede heftige Bewegung. ϹMIKPA (das dreistrichige Ϲ auf dem Vorlegeblatt ungenau), ein wenig passender Name für den schlanken Hochwuchstypus, ist im Begriffe, aus dem kunstgerecht gefassten Napfe die Neige im Kottaboswurf zu entsenden, aber, die Schwierigkeit der Aufgabe erhöhend, mit abgewandtem Gesichte [1]). Das τιν τανδε λατασσο Λεαγρε ist gesprochen zu denken, ehe sie den Kopf umdreht,

während sie den linken Arm in gleicher Weise beschwert wie Palaisto und Agapema. Unserem Bilde stehen zwei Schalen nahe, die im Inneren je eine nackte ähnlich gelagerte Hetäre zeigen, München 227, abgebildet Jahn, Phil. 26, Taf. 3, und Mus. Thorw. 116. Noch interessanter gestaltet sich der Vergleich des Schulterbildes einer Hydria, München 6, auf der sich die Namen Euthymides, Tlenpolemos und Smikythos zusammenfinden; die beiden ersten stimmen mit zwei Meisternamen der S. 17—18 zusammengestellten Reihe von Vasenmalern und -Fabrikanten über-

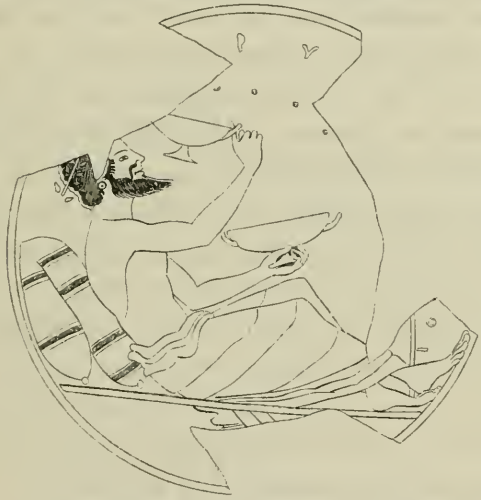
[1]) Dieser bisher unbeachtete Zug wiederholt sich, Müller, Mus. Thorw. 116, scheinbar auch München 6, von dem jedoch im Folgenden ausführlich die Rede ist.

ein, der dritte kommt als Liebling des Euthymides vor, Arch. Ztg. 1873, Taf. 9. Anreiz genug, sich in Conjecturen über den Meister des Gefässes zu ergehen. Brunn hat ihn (Künstlergeschichte II, 687) in Euthymides zu finden geglaubt, was er Bull. 1859 p. 128, zu Gunsten des Euphronios widerrief, offenbar durch dessen Psykter dazu veranlasst. Ein vollwichtiger Grund, um ihn hier einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Das Hauptbild stellt eine musikalische Unterhaltung dar und umfasst vier Personen, unter welchen die fünf beigeschriebenen Namen: Smikythos, Tlenpolemos, Euthymides und ‚Saizos' sich einigermassen schwer vertheilen lassen. Das Schulterbild sieht fast wie eine Abbreviatur des Gemäldes des Euphronios aus. Es sind blos zwei namenlose Frauen. Die eine erinnert in ihrer Action an Smikra, aber die Linke biegt sich nicht zum Wurfe ein, sondern hält den Napf gestreckt, wie ausholend; den Kopf geöffneten Mundes nach ihrer Genossin gewendet, hebt sie die fünf Finger der Rechten. Offenbar hat das Moraspiel über den Anfang entschieden, und zwar gegen sie. Die Andere schleudert unter dem Rufe: τοι τήνδε Εὐθυμίδει ab [1]). Das Zusammentreffen dreier Namen aus dem Kreise des Euphronios wäre an und für sich nichts, wie ein Curiosum, wäre diesem kleinen Schulterbilde nicht noch ausser seiner stofflichen Aehnlichkeit die Signatur der Euphronischen Zeit aufgeprägt. Die Verwandtschaft mit dessen Psykter ist gar nicht wegzuleugnen. Ihren Grad zu bestimmen ist Sache der stilistischen Vergleichung. Gerne wird man dem Münchener Gefässe anmuthende Frische bei aller Herbheit zuerkennen, sich an dem lebendigen, auch

[1]) Vergl. Nonnos, Dionys. 33, V. 77 ff.

im Kleinen nicht verleugneten Streben erfreuen, seinen Hauptwerth dürfen wir dennoch darin sehen, dass es unseren Blick schärft für ein volleres Empfinden der Grossartigkeit des Euphronischen Werkes. Wie mächtig erscheinen die nackten, doch nichts weniger als schönen Gestalten neben jenen saftlosen Formen, von denen glücklicherweise die Draperie Manches verhüllt; wie frei und bequem die Haltung hier; wie gequält dort, wie kühn die zahlreichen Schneidungen gegen eine Beinperspective der zweiten Frau auf der Hydria. Da Alles kleinlich und trocken gegenüber den flüssigen Contouren und dem erwachenden Naturgefühle, das sich in Einzelzügen, wie in der Hautfalte zwischen dem Daumen und Zeigefinger der Rechten Palaisto's ankündigt und mit einem Realismus vereint, der uns auch nicht die Angabe der weiblichen Schamhaare erspart. Fassen wir den Abstand zu einem Worte zusammen: er ist wie zwischen einer Meisterhand und dem wackeren, aber beschränkten Können eines Handwerkers. Wir können den wahren Urheber, der gewiss nicht Euphronios gewesen, mit voller Sicherheit erkennen, denn er nennt sich selber, und zwar in einer ihm keineswegs ungewöhnlichen Weise: Euthymides. Brunn hat mit Unrecht seine erste Vermuthung wieder fallen lassen. Es genügt, auf München 374 hinzuweisen, wo er seinen Namen zweimal ohne ἐποίησεν oder ἔγραψεν hingeschrieben, und zwar einmal mit dem ausdrücklichen Beisatze ὁ Πολίου. Für die Personenbezeichnung ist er gleicherweise da wie auf Nr. 8 überflüssig, und ohne die Replik München 378, wo sich das ἔγραψεν findet, wäre die Vermuthung auf einen Lieblingsnamen gerechtfertigt, und würde durch das τοι τήνδε Εὐθυμίδει von 8 bestärkt. Euthymides hat sich eben

selbst geliebt, was noch manche andere Inschrift seiner Vasen bestätigt. Wir werden uns später mit seiner ganzen Art und Weise vertrauter machen. Zum Verständnisse des Euphronios wird sich daraus noch Mancherlei ergeben. Auch von Kachrylion hat sich jetzt eine Kottabosdarstellung gefunden, das Schalenbild eines gelagerten Mannes (Meistersignaturen 5). An unseren Meister erinnert hier der Zug, dass die beim Wurfe unbeschäftigte Linke ein Gefäss hält,



der sich auch auf der Berliner Schale 4221, die als dem Euphronios nahe stehend beschrieben ist, wiederholt.

Von dem fertigen Bilde wenden wir uns einen Schritt hinab zum werdenden. In keinem seiner Werke tritt die Continuität zwischen Euphronios und der Gruppe des Epiktetos reiner hervor wie hier. Erinnern wir uns doch der so oft wiederkehrenden Gefässe mit balancirenden Figuren, namentlich im Inneren der Schalen, ein Motiv, das zu den geläufigsten dieses Kreises gehört und in einen lustigen Schlussaccord ausklingt auf dem Psykter des Duris. Auch

die nackte Frau bildet einen ständigen Typus auf Schalen und Amphoren seiner Richtung. Bald salbt sie sich, bald bindet sie ihre Schuhe, aber manchmal entbehrt die Situation der Harmlosigkeit. Neu ist sie hier nicht, die archaische Kunst schildert häufig das Frauenbad und leidet an derben Obscönitäten keinen Mangel. Sinnlicher Reiz fehlt diesen Leibern völlig. Mit welcher Vorliebe und welcher Kunst diesen nun ein verfeinerter Geschmack cultivirt, davon bieten die Eurystheusschale und ihre zwei Parallelen anschauliche Belege. Auch unsere Darstellung enthält ein erotisches Moment, den Ruf, mit dem Smikra den Wurf begleitet. Variirt kehrt er München 6 und 272 wieder und verleiht jenen ältesten Kottabosbildern eine individuellere Färbung, von der die grosse Masse der späteren nichts mehr hat [1]). Für mehr als eine Liebesbezeigung werden wir ihn kaum halten: noch fehlt jener sentimentale Hauch, wie ihn Ann. 1878, tav. d'agg. M. (Berlin 2416) am schönsten zeigt, auch würde die Angabe des Wurfzieles schwerer zu vermissen sein, wenn es sich um ein Liebesorakel handelte. — Ein gewisses Interesse darf unser Psykter noch beanspruchen, als jenes Gefäss, auf welchem die erste Darstellung des Kottabosspieles erkannt wurde [2]); dem Range nach ist es das erste geblieben, ob auch seitdem die be-

[1]) In das Gebiet des Mythos scheint den Kottabos eine strenge Kelebe aus der Sammlung Ricupera in Catania zu übertragen; sie ist bei Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder, publicirt, der S. 73 in dem werfenden Jünglinge, über dessen Kline ein Schild hängt, Achill vermuthet.

[2]) Brunn, Bull. 1859, p. 125. Ausführlich haben darüber gehandelt: Jahn, Philologus, XXVI, S. 201 ff; Heydemann, Bull. 1870, S. 217 ff. und Stephani, Compte-rendu, 1869, p. 225 ff. Dass das bildliche Material noch lange nicht erschöpft sei, mag folgender Nachtrag zu den Zusammenstellungen Stephani's a. a. O. lehren, der zum grössten Theile

treffenden Monumente sehr zahlreich nachgewiesen werden konnten, es scheint es aber auch noch in einem anderen Sinne zu sein. In der unmittelbar vorausgehenden, an komastischen wie symposiastischen Darstellungen überreichen Epoche findet sich vom Kottabos keine Spur, und es mag überhaupt fraglich bleiben, ob ihn Euphronios wo anders her als dem realen Leben entlehnte. Er allein bewahrt uns unverderbt die dorische Formel des Spruches, der sammt

---

dem Neapolitaner Vasenkataloge entnommen ist; vergl. auch Benndorf, Griech. und sicil. Vasenb., S. 87.

I. Die ῥάβδος κοτταβική fehlt:

A. Personen der Wirklichkeit.

Ein Jüngling wirft: Berlin 4221; Neapel 822, 965, 2411; abgebildet Ann. 1860, tav. *B* (Stephani citirt a. a. O. Nr. 55 nur das Hauptbild Mon. VI, 37); Palermo 67, vergl. Arch. Ztg. 1871, S. 57; Tischbein I, 36; Panofka, Griech. Trinkh., I, 3; vergl. Benndorf S. 73; Benndorf Taf. 41, 2.

Ein Mann wirft: Neapel 972, 2415; St. Ang. 281.

B. Personen des bacchischen Kreises.

Dionysos wirft: Neapel 1809, 1806, 3209.

Satyr wirft: Neapel 2111.

II. Die ῥάβδος κοτταβική ist vorhanden:

A. Personen der Wirklichkeit.

Jüngling wirft: Neapel 903; Rac. Cum. 144 und St. Ang. 302, wo Eros die πλάστιγξ richtet.

Frau wirft: Ann. 1877, tav. d'agg. M. und Neapel 2308 (Eros richtet die πλάστιγξ).

Mann wirft: Palermo 68, Arch. Ztg. 1870, S. 57.

B. Personen des bacchischen Kreises.

Dionysos wirft: Neapel 811, 1901; das eine Mal richtet ein Satyr, das zweite Mal eine Mänade die πλάστιγξ.

III. Die ῥάβδος ist vorhanden, doch wird nicht geworfen:

A. Personen der Wirklichkeit.

Neapel 2855, 2867; St. Ang. 243.

B. Personen des bacchischen Kreises.

Neapel 2123; S. A. 346.

C. Nike mit der ῥάβδος.

Neapel S. A. 809.

den Spielregeln aus Sicilien stammte, woran hier ausserdem der Name Sikeline, wenn recht gedeutet, mahnt. Dort hat auch die Begeisterung für dieses Spiel den höchsten Grad erreicht. Seine Geräthe wurden die Embleme des Ruhmes. Von Anesidemos wird berichtet, er habe dem Hieron für einen Sieg die Kottabeia gesandt. Unteritalische Vasenbilder zeigen Nike mit der ῥάβδος κοτταβική: Neapel S. A. 609 und Arch. Ztg. 1858, Taf. 117, 9 (Apotheose des Herakles) [1]). Sie hat ansteckend gewirkt. Für keinen Zweig griechischer Kunst lag mehr Anlass vor, sich dieses Stoffes zu bemächtigen, als für die Gefässmalerei, und von den Vasenmalern lag er gerade den Schalenmalern am nächsten. Als einmal der glückliche Griff darnach gethan war, begann eine Umgestaltung der bisherigen Zecher- und Zechgelagetypen. Können wir Euphronios auch nicht als den Urheber nachweisen, so zeugt doch die Verbindung des Kottabos mit den hergebrachten Schalen- und Becher-Balancirkunststücken für das relativ hohe Alter unseres Bildes.

V. DER ANTAIOSKRATER.

Wiederum beginnen wir mit einer Betrachtung der Gefässform, die dadurch keineswegs für die Charakteristik unseres Meisters irrelevant wird, dass er, wie wir schon sahen, sich ausdrücklich blos zu den Bildern bekennt. Es ist ein Krater von Kelchgestalt (vaso a calice), wie wir ihn schon gelegentlich der Betrachtung über den Psykter als die Kühlwanne erkannten, in die jener eingestellt wurde, und

[1]) Vergl. Stephani a. a. O. S. 232, der diesen Zug auf ein zukünftiges Kottabosspielen des Herakles im Olymp bezieht.

diese Function, freilich nicht die einzige, nicht einmal die hauptsächliche, war doch die formbestimmende. An dem gebräuchlichen Namen deswegen zu rütteln ist umsoweniger Anlass, als zahlreiche Vasenbilder und Reliefs (specieller Anführung bedarf es nicht) ihn als Mischgefäss zeigen. Mit voller Sicherheit lässt sich in dieser schönen Kelchform eine Schöpfung der Euphronischen Zeit erkennen. Auf keinem Exemplare, so weit meine Kenntniss reicht, deuten stilistische oder epigraphische Anzeichen auf eine frühere Epoche, und das wird begreiflich, wenn man ihre tektonische Structur näher in's Auge fasst. Sie erscheint dann wie aus der Schale emporgewachsen, deren Blüthe die Vorbedingung ihrer Entstehung. Was jene in langen Kämpfen mühsam errang, nimmt sie wie ein reiches Erbe in ihren bequemen Besitz, das sich fast wie von selbst mehrt. Eine stattliche Anzahl von Krateren hat uns Bilder erhalten, deren Grossartigkeit sich wie eine Steigerung des gleichzeitigen Schalenstiles ausnimmt, wie denn auch auf unserem Krater Euphronios sich selbst überbietet. Als besonders bezeichnende Beispiele seien erwähnt:

Petersburg 1723. Danae auf dem Lager — Danae's Aussetzung. Abgebildet Gerhard, Danae; Berlin, Winckelmannsprogr. 1854; Welcker, Alte Denkm. III, Taf. 16 u. 17.

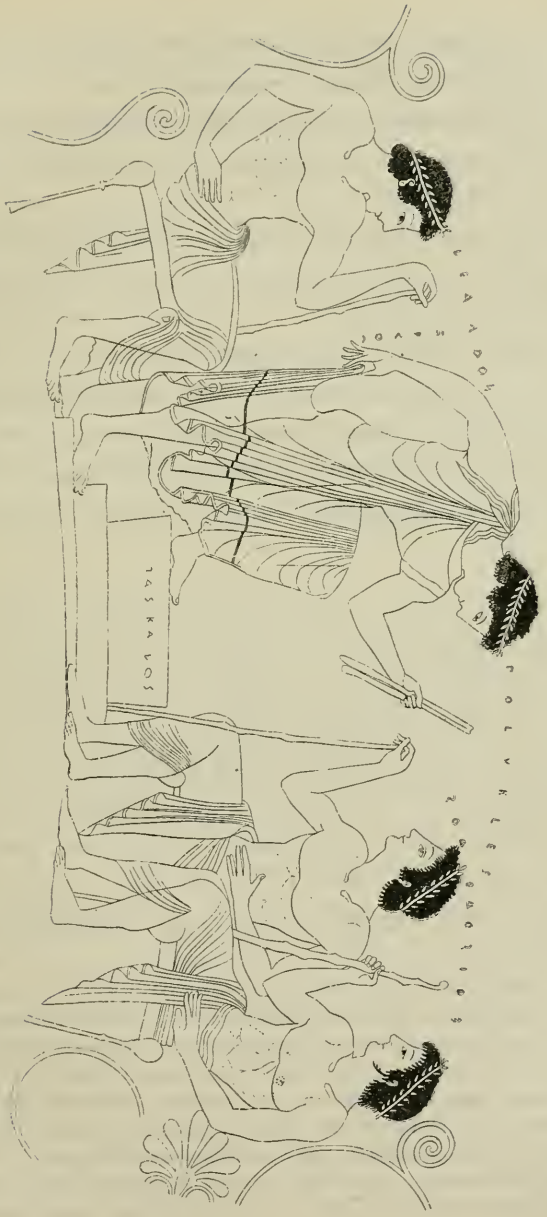
Petersburg 1275. Telephos' Verwundung; Mon. VI, 34; Loewy, Arch.-epigr. Mitth. IV, S. 220.

Petersburg. Apollo und Tityos. Mon. ed Ann. 1856, Taf. 9.

Petersburg 1680. Theseus im Amazonenkampfe. Mon. VIII, 44.

Paris. Memnon's Leiche — Gesandtschaft an Achill. Mon. VI, 21. Vergl. Brunn, tr. Miscellen III, S. 185 ff.; Robert ‚Bild und Lied' S. 105 ff.

ΠΕΡΣΕΥΣ
ΑΘΗΝΑ


ΛΕΑΔΟΚΟΣ
ΠΟΛΥΧΛΕΙΤΟΣ
ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ

Sämmtliche wie der Krater des Euphronios aus den Caeretaner Ausgrabungen Campana's.

Brit. Museum (aus Vulci) 786. Rückführung der Aithra durch Akamas und Demophon. Mon. II, 25; Overbeck, Gal. her. Bildw. 26, 13.

Paris (aus Girgenti). Theseus in der Meerestiefe. Abgebildet Mon. I, 53, 54; Luynes, Vases pl. 21, 22; Welcker, Alte Denkm. III, Taf. 25.

München 753 (aus Girgenti). Alkaios und Sappho. Millingen, Anc. cer. mon., I, 33, 34; Welcker, Alte Denkm. II, Taf. 21, 22; Jahn, Dichter auf Vasenb., Taf. 1, 4, 5.

Paris (aus Tarent). Theseus und Phaleros kämpfen mit Antiopeia. Abgebildet Luynes, Vases, pl. 43; vergl. Annali 1877.

Der nächste Grund dieser Erscheinung liegt in den äusseren Bedingungen der Gefässform, deren grosse Flächen, aus denen sich wie bei der Schale keinerlei Bildfelder ausscheiden liessen, den Maler nöthigten, in's Grosse zu gehen. der letzte in einer Richtung der hohen Kunst, die diesen grossfigurigen Stil überhaupt hervorrief. Dass er sich nicht allein auf den Krater beschränkt, lehren sehr deutlich die beiden Boreasvasen, Mon. I, 22, 23; Etr. u. camp. Vasen, 26—29 [1]); aber während er sonst nur ausnahmsweise vor-

[1]) Jahn, Einl., Anm. 1203, vergleicht mit ihnen das Agrigentiner Gefäss, Triptolemos, Eos und Thetis vor Zeus. Politi cinque vasi di premio 6 u. 7 (keine Amphora, wie Jahn sie benennt, sondern eine Kraterspecies) und den Petersburger Danaekrater. Doch scheidet sich der letztere sehr bestimmt von den übrigen. Ein hoher malerischer Sinn spricht sich in der Gesammtanordnung wie in Einzelheiten, z. B. an der Kline, dem Kasten, ein ungewöhnliches Wagen in der Darstellung des Goldregens aus. Sie steht der Krösos-Amphora weit näher, während Brunn, Probl., S. 48, jenen die Berliner Aigisthos-Amphora

kommt, bleibt er hier bis in die Zeit der malerischen Ueberladung Regel. Dann tritt an die Stelle der Kelchform mit ihrem an die Schale erinnernden Untersatze ein glockenartiges Gefäss (Jahn, Münchn. Vasensamml. II, 55; Heydemann, Vas. z. Neapel II, 94), in Unteritalien überaus häufig und von Meistern wie Assteas und Python bemalt. Es ist jedoch anderen Ursprunges und hohen Alters, was zwei fragmentirte Exemplare, die zu Tanagra gefunden wurden (Revue arch. XXIX S. 171) darthun, deren einziger Schmuck in einem violetten Kranz um den Rand und der Künstlerinschrift ΤΕΙΣΙΑΣ ΕΓ.ΙΕΣΕΝ ΗΑΘΕΝΑΙΟΣ, das zweite Mal nur ...ΙΑΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ ΗΑΘΕΝΑΙΟΣ besteht. Der constante Gebrauch des Ε für Ε, Θ für Θ lässt sie mit ziemlicher Sicherheit um das Jahr 500 herum ansetzen. Ein nicht attisches Element tritt hier so bestimmt heraus, wie auf der Vase des Xenophantos, der sich gleichfalls einen Athener nennt. Leider fehlen der edleren attischen Form bis auf unser Exemplar Künstlerinschriften fast völlig und damit auch der Name manches Geistesgenossen des Euphronios. Nur noch ein zweites, der Pariser Krater (Sammlung Campana IV. Nr. 871) nennt seinen Meister. Brunn hat

---

1007 — abgebildet Gerhard, Etr. und camp. Vasenb. 24 (Overbeck, Gall. 28, 10); Welcker, Alte Denkm. V, S. 297 — und die Berliner Hydria 844, Theseus auf Athenen's Geheiss Ariadnen dem Dionysos überlassend — abgebildet Gerhard, Etr. und camp. Vasenb. 5 u. 6 — mit vollem Rechte anreiht. Nahezu sicher lässt sich dieselbe Hand in dem Agrigentiner Gefäss wie in den beiden Boreasvasen erkennen, die Aigisthos- und Ariadnevase stehen ihr zum Mindesten sehr nahe. Es ist überall derselbe etwas bauschige und volltönende Vortrag, im letzterwähnten Bilde von pindarischer Hoheit. Der Mangel an feinerer Durchbildung der Details, das schematische Element soll keineswegs geleugnet werden, es gehört zum Wesen dieses Stiles und ist gewiss nicht erst zufällig durch mechanisches Copiren in die Zeichnung hineingekommen.

Künstlerg. II, S. 689 die Inschrift desselben . . . . . ΘΕΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ mit Recht auf Euxitheos bezogen. Allein Euxitheos war, wie ich in der Einleitung zu den Meistersignaturen bemerkt habe, blos der Töpfer dieses Gefässes, aber auch, wie der Vergleich beider Exemplare deutlich lehrte, zugleich der ungenannt gebliebene Töpfer unseres Antaioskraters.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung des Hauptbildes, das den Ringkampf des Herakles und Antaios, durch Inschriften gesichert, darstellt, indem wir zunächst ein Verzeichniss der Vasenbilder desselben Gegenstandes voraussenden. Sie sind zuletzt zusammengestellt von mir in der Arch. Ztg. 1878 S. 66 und vollständiger von Klügmann, Annali 1878 S. 36.

I. Schwarzfigurig.

a) Amphora, München 3. Abgeb. Gerhard, A. V. 114.

b) Amphora, Brit. Mus. 542.

c) Amphora, Brit. Mus. 603.

d) Amphora aus Sarteano, Bull. 1859 p. 30.

e) Hydria, München 114. Abgeb. Arch. Ztg. 1878 Taf. 10.

f) Hydria, Brit. Mus. 471. Schulterbild.

g) Hydria, Durand 305. Abgeb. Gerhard A. V. 113; vergl. Jahn, Arch. Aufs. S. 65.

h) Hydria, Cab. Durand 12. Schulterbild.

i) Krug, München 1107. Abgebildet Gerhard A. V. 69, 70, 3, 4.

k) Vaso a colonette, Neapel 2519. Abgeb. Millingen, Peintures des Vases, 31; Jahn, Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissensch. 1863, Taf. 9; Stephani, Parerga archaeologica XV, S. 591.

l) Lekythos, Lenormant Coll. Raiffè n. 1310.

m) Fragment, Samml. Northampton. Arch. Ztg. IV, S. 341.

II. Rothfigurig.

A. Krater des Euphronios.

B. Schale, München 605. Abgebildet Jahn a. a. O. Taf. 8, 1; vergl. Stephani, Parerga archaeol. XV, S. 562.

C. Schale, abgebildet Arch. Ztg. 1861, Taf. 149.

D. Schale aus Caere, einst bei Castellani. Abgebildet Annali 1878 tav. D.

E. Stamnos strengen Stiles aus Caere, einst bei Castellani, Bull. 1866, S. 183.

Das von Gerhard A. V. II, S. 112, hieher bezogene Vasenbild, Passeri, Pict. Etr. III, 248, Neapel 2850, ist als Kampf des Theseus mit Skiron längst richtig gedeutet.

Ich habe zunächst die Aufnahme von *k*, *B* und *C* zu rechtfertigen. Die beiden ersten sind von Jahn a. a. O. S. 136 für Herakles und Alkyoneus gedeutet worden [1]), das dritte auf seinen Kampf mit Syleus. Die Bezwingung des Alkyoneus ist auf den Vasen constant in der Form dargestellt, dass Herakles den Riesen im Schlafe überfällt, den die schwarzfigurigen Bilder als kleine Flügelfigur personificiren, welche thätig mithilft, ihn zu verderben [2]). Von einem Sichzurwehresetzen ist der ungeschlachte Geselle

---

[1]) Die richtige Deutung derselben hat Stephani a. a. O. gegeben, Heydemann für *k* an der falschen festgehalten. Klügmann und ich sind unabhängig von einander zu dem gleichen Resultate gekommen.

[2]) Welcker, Kl. Schriften III, p. 347, Hirt, Mythol. Bilderbuch S. 108, Stephani, Parerga archaeologica XV, Benndorf, Griech. und sic. Vasenbilder S. 89, nehmen sie für die Ker; dagegen Koepp, der Arch. Ztg. 1884 S. 232 zuletzt über die Alkyoneus-Darstellungen gehandelt hat.

weit entfernt; nur so erklärt sich der Sieg des neben ihm zwerghaften Heros. Von dieser uralten Tradition bewahrt *k* nichts als — wie Jahn vermuthet — ein Restchen Schlaftrunkenheit im Auge: bei einem so wacker Raufenden doch etwas seltsam. Was es aber dann für einen Sinn hat, dass Herakles ihn am Halse packt, um ihn vom Boden zu heben, warum er nicht lieber seine Keule braucht, das sind Fragen, die sich durch die Deutung auf Antaios leicht erledigen. *B* bietet die strittige Scene als ein Gegenbild einer sicheren Alkyoneus-Darstellung. Das Innenbild enthält einen Typus der Epiktet'schen Richtung. Wir werden also die antithetisch componirte Schale mit Euphronios gleichzeitig ansetzen dürfen. Die ganz verschiedenen Dimensionen der beiden Gegner auf den Aussenseiten lehren uns allein ihre Verschiedenheit. Es ist ganz unerfindlich, warum Herakles auf der einen mit Schwert und Bogen sich heranschleicht und Alkyoneus in ruhigem Schlafe daliegt, wenn sie auf der anderen Seite wieder im Ringkampfe auf Leben und Tod begriffen sind. Das brechende Auge des sehr deutlich als unterliegend und erstickend Geschilderten ist doch so wunderlich nicht, dass man es nothwendig als Zeichen eines vorhergegangenen Schlafes deuten müsste. *C* wurde bisher auf die Tödtung des Syleus bezogen, aus keinem weiteren Grunde, als weil die Hauptseite derselben Schale Herakles in dessen Weinberge arbeitend zeigt [1]). Aber von einem Ringkampfe des Herakles mit Syleus wissen wir ebensowenig, als von einem solchen mit Alkyoneus. Gerungen hat er nur mit Antaios. Auch dem Innenbilde dieser Schale: eine einschenkende Frau, muss ich einen directen Bezug zu

[1]) Ueber diesen Mythos vergl. Petersen, Annali 1883, p. 59.

den Aussenseiten absprechen und es dem Genre zurechnen. Die Schale ist eben nicht kyklisch, sondern antithetisch componirt. Da nun auch *D* dem strengen Stile zugehört und als streng gezeichnet beschrieben wird, so können wir die sämmtlichen rothfigurigen Gefässe füglich für gleichzeitig erklären. Der Mehrzahl nach sind die schwarzfigurigen Bilder kaum älter. Das bedeutendste derselben, *e*, trägt sogar dieselbe Liebesinschrift, wie der Krater des Euphronios und hat mit ihm die Ueberhöhung der Mittelgruppe über die Seitenfiguren gemein. Nur die der drei Amphoren *a*, *b* und *c* (die Beschreibung von *d* ist ungenügend) gehören der strengarchaischen Zeit an. Antaios ist hier auf's Knie gesunken und wird von Herakles in die Höhe gezogen. Auf den übrigen liegt er am Boden. Auch hier ist bereits eine Charakterisirung desselben durch das lang herabwallende Haupthaar und den grossen Bart versucht.

Das Verhältniss der vorkommenden Gefässformen stellt sich wesentlich anders als bei den früher besprochenen herakleischen Bildtypen. Während dort die Amphoren dominiren, treten sie hier zurück: ein sicheres Zeichen, dass der betreffende Mythos in der Vasenmalerei relativ spät zur Geltung kam, was hier übrigens durch die weit kleinere Anzahl bestätigt wird. Das auffallendste Beispiel dieses Zusammenhanges boten die Gefässe mit Herakles und dem Eber, wo die ältere Fassung ausschliesslich von Amphoren, und zwar von sechsundzwanzig, überliefert war, während in den neunzehn Exemplaren der jüngeren diese Form bis auf fünf zurücktrat. Zum grossen Theile muss das dem Umstande zugeschrieben werden, dass die Amphora ziemlich rasch in den rothfigurigen Stil übertrat, während die Hydrien, Lekythoi und Krüge noch lange in alter Weise

fortfabricirt wurden. Der archaischen Kunst lag der Mythos von Herakles und Antaios nicht gerade bequem. Sie besass ein altes Ringerschema, das Pausanias schon am Kypseloskasten beschreibt, V 17, 4: Ἰάσονι δὲ καὶ Πηλεῖ τὸ ἔργον τῆς πάλης ἐξ ἴσου καθέστηκε, wie es zahlreiche Vasenbilder zeigen, als ein früher Versuch von Gruppirung interessant. Es nimmt sich aus wie ein Abkömmling der spartanischen Balkengeschwister. Hier war es nicht anzuwenden, es musste etwas Neues versucht werden. In den Fesseln der widerstrebenden Technik macht sich ein naturalistischer Zug geltend. Er geht durch alle Darstellungen der Sage, nicht überall in gleicher Stärke. Ohne ihn aber müsste die Vasenmalerei ganz auf diesen Mythos verzichten. Bei Euphronios gelangt er zum völligen Durchbruche. Aus zwei riesigen Gestalten, neben denen ihre Umgebung zwerghaft erscheint, Herakles (HEPAKIES) und Antaios (..TAIOS), hat die Umklammerung des Kampfes eine pyramidale Gruppe ergeben. Der Heros hat den rechten Arm unter der Achsel seines Gegners durchgeführt, ihm den linken um den Hals gelegt, den er mit dem Kopf an die Wand des durch Zusammenschliessen der Finger gebildeten Ringes drückt, welcher zugleich dessen Rechte kampfunfähig macht. Die ungeheure Anspannung aller Kräfte ruft ein Muskelspiel hervor, dessen naturwahre Darstellung von gründlichen anatomischen Kenntnissen zeugt. Im intensiven Blicke des Auges, dem gespannten Nasenflügel, dem leise geöffneten Mund wird sie noch deutlicher versinnlicht. Der lybische Unhold ist völlig besiegt. Sein Mehr an Kraft und Grösse zerschellt nutzlos an der Kunst und Gewandtheit des ersten Palästriten. Hilflos liegt er in der Umschnürung. Seine ausgestreckte Rechte krümmt die Finger einwärts, während

die Linke wie mechanisch noch einen letzten Versuch einer Gegenwehr macht. Der Mund öffnet sich, die schmerzvoll verzogenen Lippen lassen die Zähne erblicken, deren Gehege die letzten Seufzer zu entfliehen scheinen; das Auge rollt wild umher. Ein barbarischer Typus ist in der knochig vorspringenden Unterstirn, in der gemeinen Nase markirt. Die buschige Braue, das blonde, in langen Strähnen wirr herabhängende Haar verstärken diesen Ausdruck bis zum Ungeheuerlichen. Recht im Gegensatze dazu repräsentirt Herakles mit seinen ebenmässigen kräftigen Zügen, dem kurzen gepflegten Barte, dem zierlich gelockten und durch eine Binde zusammengehaltenen Haupthaar hellenische Weise. Auch in der Körperbildung treten dieselben Unterschiede hervor. Der Leib des Riesen ist trotz aller Mächtigkeit ohne durchgearbeitete Muskulatur; vom zurückgehemmten Athem aufgebläht, zeigt er eine mehr schwammige als sehnige Masse. Des Herakles natürliche Muskelkraft erscheint durch sorgfältige Uebung ausgebildet. Damit hat der Maler der Bedeutung dieses Sieges als Triumph hellenischer Schulung über die rohe Kraft vollauf Ausdruck gegeben, ein Gedanke, den er durch die Wahl des Gegenbildes, wie wir sehen werden, noch weiter ausgeführt hat. Neben Herakles eilt eine Frau fort. Sie hebt ihr Gewand, schreitet mit dem rechten Beine weit aus, dreht Kopf und Oberleib zurück und streckt abwehrend die Linke gegen die Gruppe. Obgleich durch nichts näher bezeichnet, werden wir doch in ihr die Mutter des Riesen erkennen dürfen, welche auf *c* neben Poseidon erscheint. Auf der entgegengesetzten Seite fliehen gleichfalls zwei Frauen zurückblickend und jammernd, die zweite hat markirtere Züge als die erste. Nichtsdestoweniger wage ich nicht, die beiden

Namen Iphinoe und Alkeis, des Weibes und der Tochter des Antaios, zu vertheilen. Jene ward von Herakles Mutter; von der Werbung um diese sang Pindar, Pyth. IX, 105 ff. Hinter Herakles fehlen auch hier seine Waffen nicht, sie sind mit dem liebevollsten Eingehen in die Natur dieser Dinge förmlich individualisirt: die knotige Keule neben dem Köcher passt nur für den Zeussohn, das Löwenfell ist ganz besonders ausführlich wiedergegeben.

Der Gesammtcomposition gebührt das hohe Lob einfacher Schönheit. Ihre Linien bilden ein Schema, das auf den Schalen dieser Epoche, namentlich in Kampfscenen häufig wiederkehrt, und zwar in zweifacher Form. Je nachdem die Mittelgruppe sich durch ein aufgerichtetes oder durch ein hängendes Dreieck umschreiben lässt, neigen sich die Nebenfiguren beiderseits gleichmässig entweder zu oder von ihr. Zwei Buchstaben versinnlichen das annähernd, M und W, freilich ohne den Reichthum an kleinen Variationen auszudrücken. Hier haben wir die W-Form[1]). Weiters offenbart sich der Sinn für lineare Schönheit im leichten Flusse der Umrisse, namentlich in dem oberen, an die Laokoongruppe erinnernden Abschlusse. Auch das Verhältniss der Breite zur Höhe (0·48 Ctm. : 0·16 Ctm. = 3 : 1) ist wohl abgewogen. Ein so bewusstes Componiren, wie es in solchen einzelnen Zügen sich noch nachfühlen lässt, war dem traditionellen Vasenstile fremd, der seinen decorativen Charakter nicht verleugnet. Völlig fremd ist ihm ein Streben, ich will nicht sagen nach, aber doch in der Richtung auf malerische Illusion hin, das sich hier freilich auf die beiden

[1]) Der W-Form gehört auch noch die fragmentirte Aussenseite der Dolonschale an. M- und W-Form vereint in ihren Aussenbildern sehr schön die Amazonenschale des Duris.

Hauptfiguren beschränkt. Einer so eingehenden individuellen Charakterisirung gegenüber sind alle früheren Versuche, die Boreasse, Busirisse etc., eben Versuche. Auf gleicher Höhe steht vielleicht nur der Begleiter des jungen Herakles auf dem Wege zur Schule vom Linosbecher des Pistoxenos, und gerade für diesen hat ein treffendes Citat Kekulé's das Vorbild bei Polygnot nachgewiesen. Fehlt uns ein solches auch hier, so spricht doch der Einfluss einer höheren malerischen Technik in der Anwendung einer neuen nicht mehr conventionellen Farbe, in einer ganz neuen Art der Haarbehandlung deutlich für ein ähnliches Verhältniss.

Ich habe bereits oben erwähnt, dass jenes plötzliche Aufkommen eines grossfigurigen Stiles, wie ihn namentlich die Reihe von Krateren zeigt, nur begreiflich ist im Zusammenhange mit einer Revolution auf dem Gebiete der eigentlichen Malerei. Es ist der Schatten, den die Erscheinung der Polygnotischen Megalographie wirft [1]), an dem sich freilich nicht die Grösse der Neuerung, annähernd aber der tiefe Eindruck ermessen lässt, den die Compositionen in Lebensgrösse auf die Zeitgenossen gemacht haben müssen. Sie war eine Consequenz des im Aufsteigen begriffenen Naturalismus. Wohl im Zusammenhange damit steht das Fallenlassen der alten übertriebenen Geberdensprache, jener possirlichen Beweglichkeit, die mit den grösseren Dimensionen unverträglich war. In den Vasen, die nur wie von Ferne der neuen Weise folgen, erscheint als Träger des Ausdruckes nicht mehr ein gehobener Arm oder ein verrenkter Kopf, sondern die ganze Gestalt. Auch das

[1]) Aelian V, 1: ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα. Vergl. Jahn, Kieler Studien, S. 142 ff.

Antlitz fängt an sich zu beleben. Das Auge, dessen Profilstellung auszunützen schon eine etwas frühere Zeit begonnen, gewinnt jetzt insoferne eine selbstständige Bedeutung, als es auch bei ruhiger Kopfhaltung durch grössere Zeichnung, durch rothe Färbung der Pupille, durch Angabe der Haare an Lid und Wimper gelegentlich hervorgehoben wird [1]). Aber immer nur, und das ist sehr merkwürdig, wenn es gilt, darin irgend einen Seelenzustand oder ein Leiden zu spiegeln. Von dem selbstständigen Werthe der naturwahren Bildung scheinen unsere Vasenmaler noch nichts zu wissen. In gleicher Weise wird nun auch der Mund ausdrucksvoller behandelt. Am Antaioskopfe mit seinen rollenden Augen, seinem Zähnefletschen sucht man wohl vergebens eine Spur alterthümlicher Starrheit. Ueber die Neuerungen Polygnots berichtet Plinius 35, 58: Qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, plurimumque picturae primus contulit, si quidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. Ich weiss kein Beispiel anzuführen, das die zweite Hälfte dieses Satzes besser illustriren würde, die Worte aber, die von der Bildung der Frauen handeln, müssen wir unberührt lassen. Die geradezu widerlichen weiblichen Gestalten trennt ein weiter stilistischer Abstand von der Hauptgruppe, und wir würden gewiss geneigt sein, sie einer untergeordneten helfenden Hand zuzuschreiben, spräche nicht der echt Euphronische Typus der letzten rechts vom Beschauer bestimmt gegen diese

[1]) Sie werden stets in gleicher Stärke angegeben, während in Wirklichkeit die Wimpern fast verschwindend klein und nur spärlich erscheinen. Man erinnert sich dabei an den Tadel des Simon gegen Mikon. Overbeck, Schriftqu., 1090, 1092.

Vermuthung. Während Keule und Löwenfell noch eine frische Naturbeobachtung verrathen, tritt hier völliges Erlahmen in hilfloser Stilisirung ein. Man kann auch von der Geryoneus- und Eurystheusschale behaupten, dass die Frauen darauf das Wenigstgelungene seien, umgekehrt zeigt sie der Psykter wohl nicht schön, doch von eigenthümlicher Grossheit. Dass hier ein künstlerisches Zeitgebrechen vorliegt, lehrt eine Vergleichung der entsprechenden Typen des Epiktet'schen Kreises. Die so häufigen tanzenden, Krotalen schlagenden Mänaden gleichen unseren dreien meist wie Geschwister, während die nackten Frauen derselben Schalen weit besser gerathen sind. Es waren eben die bauschigen, bis zur Formlosigkeit entstellenden, schweren Gewandmassen, die zu bewältigen den Vasenmalern nicht gelang. Auch hier trat, wie die citirte Pliniusstelle zeigt, die Kunst des Polygnot helfend ein. Sie bot aber auf einmal mehr, als die geöffnete Hand des Vasenmalers fassen konnte. Vom Sturmeswehen des neuen Geistes sehen wir unseren Meister emporgetragen und den dumpfen Regionen der Handwerksluft entrückt. Aber noch führt sein Schifflein allerlei Ballast, den er über Bord werfen muss, soll es ihn höher tragen.

Von der Bezwingung des Antaios ermattet, so erzählt eine alte Ueberlieferung [1]), sei Herakles eingeschlafen. Da tauchen aus dem Sande als Rächer ihres Stiefbruders die Pygmäen hervor und schneiden so lange drohliche Grimassen, bis der erwachende Held das feindliche Heer in seine Löwenhaut sammelt. Wahrscheinlich wusste Euphronios noch nichts von dieser heiteren Schlusswendung des

[1]) Philostratos, Imag. II, 22.

ernsten Thema's. Dennoch führt er uns, dem Zuge seines künstlerischen Tactes folgend, gleichfalls in eine Pygmäenwelt, in die reale. Ein wichtiges Ereigniss soll sich eben abspielen, das Debut eines jungen Flötenvirtuosen steht bevor. Ein kleines, aber auserwähltes Publicum, drei olivenbekränzte Jünglinge, haben Platz genommen. Zur Rechten des Bildes der uns so wohl bekannte schöne Leagros. Die Rechte in die Seite gestemmt, auf zierliche Weise mit der Linken den Stock aufstützend, sitzt er da, geneigten Hauptes, bescheiden und doch erwartungsvoll seinen Blick auf das Bema richtend. Ein leises Lächeln umzieht seine Lippen. Auf der anderen Seite sitzt vorn ein unbenannter Jüngling, etwa im selben Alter wie Leagros, in verwandter Haltung. Den Stock in der Rechten, blickt er mit vorgestrecktem Halse aufwärts. Neben ihm Kephisodoros, offenbar der älteste der kleinen Gesellschaft, flaumbärtig und von gesetztem Betragen. Auch er hält einen Stock in der Rechten. Die Köpfe und Leiber — die Chlamys ist um die Knie geschlagen und lässt die Oberkörper frei — sind bis zu einem gewissen Grade individualisirt. Leagros' Formen zeichnen sich durch scharfe Magerkeit aus, die des Kephisodoros wie seines Nachbars haben gleichfalls ihr Apartes [1]). Mit ganz wenigen Mitteln ist trefflich die Spannung ausgedrückt, die auf allen Gemüthern zu lasten scheint, der Moment vor dem Beginne in seiner ganzen Bedeutung geschildert. Schon besteigt olivenbekränzt und mit dem langen antiken Debütantengewande angethan Polykles das dreistufige Bema, an das ein Enthusiast ὁ παῖς καλός mit

[1]) Die Angabe der Brustwarzen bei dem Ersteren allein steht im Einklange mit dem oben über das Auge, die Lid- und Wimperhaare Bemerkten.

grossen Buchstaben hingeschrieben, das Flötenpaar in der Linken, mit der Rechten zierlich kokett sein Gewand fassend; er neigt pretiös den Oberleib und schlägt sittig die Augen nieder.

Φθεγξεῖταί τι σάφ' οἶδα καλόν· διαθρύπτεται ἤδη.

(Theokrit XV, 99.)

Auch zu dieser Scene fehlt glücklicherweise das Kachrylion'sche Gegenbild nicht mehr, wenn es auch leider wieder nur fragmentarisch erhalten ist. Die eine Aussenseite einer Pariser Schale (Signaturen 12) bietet ein dem unsrigen ähnliches Concertbild dar. Auf dem Bema sind nur die Spuren des Künstlers vorhanden; die Zahl der dasselbe umgebenden Zuhörer ist auf zwei herabgesunken, von denen der eine sitzt, der andere steht.

Ich habe an anderer Stelle auf zwei kleine zusammengehörige Gefässe aufmerksam gemacht [1]), die mit unserem Krater in eigenthümlicher Verbindung stehen. Während das eine (Berl. 2321; abgebildet Gerhard A. V., 51, 3, 4) in der Wahl des Stoffes, wie in der grandiosen Behandlung an den Avers desselben mahnt, ist das zweite (Berl. 2322, Micali 53) ein vollkommenes Gegenstück zum Reverse. Wird hier eine musikalische Production mit gespannten Kennermienen erwartet, so ist da eine literarische in vollem Zuge. Das völlige Versunkensein des Vorlesers, die kritische Stimmung der beiden Zuhörer, erscheint mit demselben geringen Aufwande von Mitteln und mit demselben fesselnden Reiz verlebendigt. Ich habe beide Gefässe dem Euphronios zugeschrieben. Nebst den stilistischen Analogien

[1]) Arch. Ztg. 1878 S. 67.

findet sich auch die Liebesinschrift der Eurystheusschale: Παναίτιος καλός. Die Antithese, die dort wie auf der Geryoneusschale zwischen dem Innenbilde und den Aussendarstellungen herrscht, finden wir ganz entsprechend zwischen dem Averse und Reverse unseres Kraters, zwischen den Bildern der beiden Berliner Gefässe. Doch ist der Gegensatz ein tieferer geworden. Es alterniren nicht mehr blos Mythos und Alltagsleben, sondern dem neuen historischen Stile Polygnotischer Eingebung stellt sich das einer früheren Richtung entsprossene Genrebild an die Seite. Auf unserem Krater ist diese Antithese aber bereits zu einer höheren Einheit aufgelöst und damit der Uebergang zum neuen Compositionsprincipe vollzogen. Palästritische und musische Kunst, nach hellenischen Begriffen untrennbar zusammengehörig, werden einander gegenübergestellt; die eine repräsentirt durch ihr mythisches Vorbild, die zweite in realer Erscheinung. Denselben Gedanken variirt in entgegengesetzter Richtung die schöne Linosschale Mon. ed Ann. 1855, Taf. 20.

Was wir bisher von Werken des Euphronios betrachtet haben, kann der Zeit seiner Entstehung nach durch keinen grossen Zwischenraum getrennt gewesen sein. Die vielfachen Analogien zwischen den Leagros feiernden Gefässen und jenen, die Panaitios erwähnen (die Richtigkeit der Zutheilung der unbezeichneten Panaitiosvasen vorausgesetzt, die ich im Schlusscapitel behandelt habe), weisen sie derselben Epoche unseres Meisters zu. Auf den fünf noch zu besprechenden Schalen fehlen diese beiden Lieblingsnamen. Von allen vorhandenen paläographischen Kriterien nöthigt

bisher keines, über Olymp. 80 = 460 v. Chr. hinauszugehen. Keines gestattet uns aber auch, viel darüber hinauf oder herab zu wagen. Vom Fehlen entscheidenderer Formen, wie A, ξ, abgesehen, ist das stete P oder R für R, M für M, N für N und die häufige schiefe Stellung des E (E) bezeichnend. Erinnern wir uns noch, dass der eine der beiden Lieblingsnamen, der des Leagros, gleichwerthig ist mit dem des Hipparchos, Memnon, Dorotheos, mit denen er zusammen auf Werken des Epiktet'schen Kreises vorkommt, und wir werden uns der steten Anklänge an die Manier dieser Gruppe nicht wundern. Ein Uebergang zeigt sich schon auf den Schalenfragmenten, die im Folgenden besprochen werden. Paläographisch stehen sie bis auf die Form R für ρ auf derselben Stufe, doch zeigt sich schon eine Milderung jenes derben, etwas gewaltsamen Stiles, welcher die früheren charakterisirt und nun sich abklärt, ohne von seiner grossartigen Kraft das Mindeste einzubüssen. Aber auch ein anderes Moment beweist uns, dass wir auf der Wasserscheide angelangt sind: die Wahl der behandelten Stoffe und ihre typische Gestaltung. Diesseits begegneten wir einem Compromiss zwischen der Typik Epiktet'scher Richtung und jener der schwarzfigurigen Technik. Der einen gehören die Bilder privaten Lebens, der anderen die herakleischen Mythen, in gewissem Sinne auch die Quadriga der Eurystheusschale und die bacchischen Scenen an, welche wir allerdings nur auf den unbezeichneten Vasen fanden. Noch einmal, ehe er ihn verlässt, wird der Kreis des Hergebrachten durchmessen. Dann versinken Herakles und Dionysos, das Doppelgestirn archaischer Kunst. Es tauchen Mythen auf, die bisher der Vasenmalerei ganz fremd waren, und die alten erscheinen wie neu in ihrer

veränderten Gestalt. Woher sie kamen? Diese Frage wird uns jedesmal neu entgegentreten, aber sich freilich nicht jedesmal mit Sicherheit beantworten lassen.

VI. DIE FRAGMENTE DER DOLONSCHALE.

Die wenigen Scherben, die uns von diesem schon durch die Wahl des Stoffes interessanten Werke des Euphronios übrig geblieben, stellen, wie alles Fragmentarische, höhere Aufgaben an den Exegeten, deren Lösung immer nur auf Grundlage des thatsächlich Vorhandenen versucht werden darf. Dieses bietet das Vorlegeblatt gesondert, und darnach werden wir berichtigen, was von der Duc de Luynes'schen Restauration Mon. II, Taf. 10 *A*, welche übrigens die modernen Zuthaten sorgfältig abgrenzt, in die Beschreibungen bei Brunn, Gr. Künstlergesch. II, S. 664, und Overbeck, a. a. O. S. 413, überging. Es bietet aber nicht Alles, was vorhanden ist, und eine neue Revision der Fragmente, die Carl Robert vornahm, hat ausser einem Bruchstücke der völlig verloren geglaubten zweiten Aussenseite noch andere dankenswerthe Ausbeute ergeben [1]). Die

[1]) Arch. Ztg. 1882 S. 47: „Zuerst einige Nachträge zu den Fragmenten der Aussenseite, die ich von links nach rechts numerire. Auf 1 ist links der Ansatz des Henkels, rechts der Umriss des linken vorgestreckten Oberschenkels des Odysseus erhalten. Auf 2 links von Dolon ein kleines Stück vom linken vorgestreckten Arme des Odysseus, der mit der linken Hand die rechte Schulter des Dolon gefasst zu haben scheint, darunter ein Rest des Chlamyszipfels, endlich unter der rechten Hüfte des Dolon der Rest des Namens ΔΟΝ (linksläufig). Auf 3, dem kleinen Fragmente vom unteren Rande, ist der Umriss links neben dem Fusse des Dolon bis zu dem Felsblocke hin fortgeführt, gehört also einfach mit diesem zusammen und rührt nicht etwa, wie Klein, Euphronios S. 59, annahm, von einer „naturalistischen Behandlung des Bodens"

Scenerie deutet ein in seinen Resten noch sichtbarer Felsen an, der Boden war, nach dem kleinen noch erhaltenen Stücke zu urtheilen, naturalistisch behandelt, gewiss in höchst bescheidener Weise, etwa wie auf der Kodrosschale oder bei Gerhard, A. V. 329—330 und 163. Auch die Vasenmalerei beginnt das Bedürfniss zu empfinden, ihre Vorgänge aus dem absoluten Raume in den concreten zu versetzen und des typischen Baumes, der typischen Säule überdrüssig zu werden; es fehlt ihr jedoch der Muth, sich von der Fläche, an der sie gross geworden, völlig loszusagen.

Dolon, ganz in einem Wolfsfell steckend, das mit bewundernswerther Treue ausgeführt ist, wird von Diomedes (ΔΙΟΜΕΔΕΣ) und Odysseus (ΟΙVTEV) plötzlich gefasst. Jener sucht ihm die beiden Speere zu entwinden, während Odysseus sein Lanzenpaar drohend gegen ihn schwingt und seiner Rechten das Schwert entreisst [1]). Von dieser Rechten Dolons und dem darin befindlichen Schwerte besitzen

---

her, welche in dieser Periode unerhört sein würde. Auf dem vierten Fragmente ist links unten die Kniekehle des Diomedes erhalten; die linke Hand der Athena aber ist überhaupt nicht vorhanden, sondern auf der Publication von dem Ergänzer hinzugesetzt; wahrscheinlich war der linke Unterarm der Athena erhoben."

Inwieweit der Einspruch Robert's gegen meine angeführte Bemerkung richtig ist, mag die Betrachtung der beigefügten Analogien entscheiden. Ich will hier noch hinzufügen, dass auch der früharchaischen Kunst Versuche nach dieser Richtung hin nicht fremd sind. Die Klitiasvase zeigt in der Darstellung des Choros des Theseus das Terrain als ansteigend, ausführlich wird die Scenerie bei der Darstellung von Troilos am Brunnen angegeben, die Leiche Memnon's liegt im Haine (Museo Greg. II) und einen Vogelsteller im Walde zeigt in primitiver aber phantastischer Manier eine unedirte alte Schale des Louvre.

[1]) Nach Robert a. a. O. gehören die Speere „offenbar" dem Diomedes. Dass er sie wirklich bekommen wird, darüber lässt die Zeichnung keinen Zweifel, aber bis dahin muss sich Herr Robert gedulden.

wir freilich gar nichts, doch lässt sich die Ergänzung mit Bestimmtheit aus dem bisher übersehenen Umstande folgern, dass seine Scheide leer ist [2]), und da die Bewegung des gegen Diomedes geneigten Körpers einen Gebrauch der bewaffneten Rechten unmöglich macht, so bleibt nur die aus Gründen künstlerischer Wirkung sehr empfehlenswerthe Annahme einer Responsion zwischen der Action des Heldenpaares; auch Odysseus entwaffnet. Umgekehrt werden wir annehmen, dass die verloren gegangene Rechte des Diomedes dem Gegner ihr Schwert vorgehalten habe. So ergibt sich ungesucht eine Fülle entsprechender Motive, wie sie zum strengen Baue der Gruppe wohl stimmen, wogegen die Leerheit der bisherigen Restauration erst recht auffallen dürfte. Eine besondere Verunstaltung derselben sind die Kopfbedeckungen. Der buschige Hoplitenhelm des Dolon erscheint geradezu lächerlich. Wozu sollte dann seine ganze übrige Maskerade? Die Analogie zahlreicher Heraklesfiguren hätte auf die richtige Ergänzung führen können, wie sie nun die Petersburger Schale zeigt: das Wolfsfell war über den Kopf gezogen, das Gesicht kam aus der Rachenöffnung hervor. Den beiden Angreifern wären etwa im Nacken hängende Petasoi zu ergänzen, die mir zu den Linien der Composition am besten zu passen scheinen. Ihr Charakter als Leichtbewaffnete darf keinesfalls aus den Augen gelassen werden. Ich habe früher die Luynes'sche Restauration noch in einem anderen Punkte corrigiren zu können geglaubt, indem ich an den Riemen, die vom Gürtel des

[2]) Das Schwert darin ist eine Ergänzung, gegen welche die Betrachtung des erhaltenen Restes deutlich spricht. Man vergl. die leere Scheide des Achilleus auf dem Innenbilde, die volle auf dem Aussenbilde der Euphronischen Troilosschale.

Dolon ausgehen, einen Köcher befestigt dachte. Dagegen bemerkt Robert richtig, dass dieser links wegen der Inschrift nicht sichtbar gewesen sein kann; der Fehler lag aber zugleich auch darin, dass ich ihn dort ansetzte. Der Köcher wird auf attischen Vasen fast regelmässig an der Seite getragen, auf chalkidischen, „kyrenäischen", korinthischen erscheint er ebenso regelmässig an der Schulter aufliegend.

Für die Plötzlichkeit des Ueberfalles ist es bezeichnend, dass der Angefallene gar nicht dazu kommt, von den Speeren Gebrauch zu machen, sondern direct vom Leder ziehen muss. Dolon ist gefasst, entwaffnet, bedroht und dadurch zur Aussage gezwungen. Dies und nicht die Tödtung ist der Kernpunkt des Abenteuers. Zwei Gottheiten sind anwesend, Hermes und Athene. Während diese mit ruhiger Theilnahme zusieht, entfernt sich Hermes mit heftiger Geberde. Er, der Gott der List, ist hier als Beschützer des verkappten Kundschafters gedacht [1]), aber Athene's Schutz, der dessen Gegnern zu Gute kommt, behält die Oberhand und er verlässt geschlagen den Schauplatz [2]). — Die hohe Schönheit der Composition blickt noch aus den Resten hervor. In reicher Linienverbindung bilden drei Körper pyramidal aufstrebend die Mittelgruppe, der zwei Seitenfiguren durch Divergenz der Richtung das Gegengewicht halten, in ihrem Streben unterstützt durch

---

[1]) Eur. Rhesos 216:

Ἀλλ' εὖ σ' ὁ Μαίας παῖς ἐκεῖσε καὶ πάλιν
πέμψειεν Ἑρμῆς, ὅς γε φηλητῶν ἄναξ.

[2]) Götter, die sich vom Kampfplatze entfernen, sind gewöhnlich als der Partei des Unterliegenden angehörig kenntlich, so öfters Apoll bei Hektors Tod, Poseidon bei dem des Antaios, München 111, Arch. Ztg. 1878, Taf. 10.

die vom Centrum nach ihnen förmlich ausstrahlenden Doppelspeere. Den ganzen Aufbau hält die energische Betonung des Mittelpunktes zusammen. Der Künstler hat das Motiv, das ihm die verkleidete Figur bot, trefflich auszunützen verstanden. Wir haben das lineare Schema bereits im Vorigen besprochen und es durch die Figur W ausgedrückt; aber gerade hier werden wir uns am wenigsten verhehlen, dass die Kunst der Composition sich nicht in seine vier Striche einfangen lässt. Wohl aber mag auf die Verwandtschaft mit jenem Principe hingewiesen werden, das die Giebelgruppen beherrscht, dessen Charakteristisches in der Abhängigkeit der entsprechend angeordneten Seitenflächen von der Mitte besteht, und sehr schön (wenn auch wohl nicht in antiker Zeit) durch das Bild eines Adlers mit ausgespannten Schwingen versinnlicht wurde. Schon auf der archaischen Schale mit ihren zwei grossen, meist schief gestellten Augen, welche das Mittelbild flankiren, sind diese Linien förmlich vorgezeichnet, jetzt erst werden sie ausgefüllt. Sehr ähnlich ist das alte Compositionsschema der Poesie mit seiner kräftigen Betonung der Mitte, wie dem gleichen Aufbaue des Beginnes und Ausganges: der Terpander'sche Nomos. Wäre mit einer Terminologie etwas gewonnen, wir würden die Namen ἀρχά, σφραγίς und ὄμφαλος, ja die ganze technische Nomenclatur, leicht übertragen können.

Der Darstellungen des Dolon-Abenteuers gibt es in der bildenden Kunst sehr wenige, aber die Annahme, dass dieser Stoff für sie besonders günstig sei, hat immer wieder dazu verlockt, dem schwer empfundenen Mangel durch kühne Zutheilungen einigermassen abzuhelfen. — Von Vasenbildern ist mir weder vor noch nach Euphronios

eines bekannt, das unseren Mythos in gesicherter Darstellung böte, wohl aber ein gleichzeitiges. Zunächst würde man ihn im Kreise der früharchaischen Denkmäler zu finden hoffen dürfen. Dort lebten die Gestalten des Epos, war epischer Geist und epische Tradition lebendig, wie uns schon das Kurze des Verzeichnisses der chalkidischen Vasenbilder lehren mag. Diese Kunst kannte auch die Dolonie. Eine Abbreviatur ihres Typus besitzen wir auf einer korinthischen Schale zu Athen: Ann. 1862, tav. d'agg. *B*, deren Aussenbilder troische Zweikämpfe in der typischen Manier darstellen, einmal: Achill und Hektor, als Secundanten Sarpedon und Phoinix, das andere Mal Aias und Aineas, wobei Aias II. und Hippokles secundiren. Unter dem einen Henkel ist eine im Laufe sich umblickende Figur mit der Umschrift Δολον angebracht. Sie steht zu keinem der beiden anderen Bilder in irgendwelcher Beziehung. Wie bei anderen korinthischen Gefässen, z. B. Mon. X, 45, war der Raum unter dem Henkel einer besonderen Darstellung bestimmt. Er war diesmal zu klein, als dass der Maler seine Intention mehr als andeuten hätte können. — Von Gefässen streng archaischen Stiles hat man Inghirami, Gall. om. I, 105, und Laborde, Vases de Lamberg, 85, herbezogen. Dass die letzte archäologische Behandlung unseres Mythos [1]) trotz der Bemerkungen Brunn's, Bull. 1861, und Raoul Rochette's Mon. in. p. 284, Nr. 4, an dieser Deutung festhält, nöthigt, darauf mit einigen Worten zurückzukommen. Beide Male ist es ein Bogenschütze in skythischer Tracht zwischen zwei vollgerüsteten Kriegern in völlig friedlichem Beisammensein,

[1]) Ann. 1875, S. 209 ff.

dem man wohl nie eine solche Deutung gegeben hätte, würde auf dem ersten Gefässe nicht der Köcher in einen Wolfsschwanz versehen worden sein. Die so gewonnene Erklärung glaubte man der grossen Uebereinstimmung wegen auch auf das zweite übertragen zu dürfen, wo ein solcher Wolfsschwanz nicht entdeckt werden konnte. Wenn man nun, nachdem dieser Irrthum festgestellt war, aus der Tracht auf einen Trojaner zwischen zwei Griechen schloss und damit die alte Erklärung durch eine Hinterthür wieder als glaubwürdig einführen zu können glaubte, so hat man übersehen, dass die skythische Tracht auf altattischen Vasen speciell den Bogenschützen eigenthümlich ist, ein Zug, der für die Popularität des Corps der Speusiner bereits vor Aristophanes bezeichnend ist, dessen hohes Alter die Klitiasvase beweist [1]). Ich kann demnach in beiden Bildern nur je drei ausziehende Krieger, zwei Hopliten und einen Leichtbewaffneten, erkennen. — Als gleichzeitig mit der Schale des Euphronios glaube ich die Petersburger (879) aus der Sammlung Campana's (IV, 634) stammende und Annali 1875, tav. d'agg. Q_1, $_2$, R_1, abgebildete Schale ansetzen zu dürfen [2]). Das Innenbild zeigt einen vorwärts stürmenden Krieger, zu dem Pamphaios und Oltos Parallelen bieten [3]); inwieferne es mit dem bei Euphronios zu ergänzenden Innenbilde zusammenhängt, wird noch zu erwägen sein. Die Aussenbilder bieten zweimal dieselbe Scene mit unwesentlichen Aenderungen. Die allgemeine Aehnlich-

[1]) Die Namen Κιμεριος Τοχσαμις sind sehr bezeichnend gewählt.

[2]) Was dort im Texte über den Ursprung aus einer etruskischen Localfabrik vermuthet wird, kann wie manche andere Auseinandersetzung daselbst hier keinerlei Widerlegung beanspruchen.

[3]) Vergl. den Anhang.

keit mit der Darstellung des Euphronios ist auffallend. Es waltet hier dasselbe Verhältniss ob, wie zwischen der Schale Noël Des Vergers Taf. 36 und der Münchener unseres Meisters, der Campana X, 35 und seiner Eurystheusschale. Doch erstreckt sich diese Uebereinstimmung nur auf das grosse Ganze der Composition. An die Schönheit der Pariser Fragmente reicht die Petersburger Vase auch nicht entfernt.

Noch eines Gefässes haben wir hier zu gedenken, dessen wohl niemals verkannte Besonderheiten zu einer eingehenden Prüfung auffordern. Es ist der Krater aus Pisticci, abgebildet Bull. nap. 1843, tav. 7; Overbeck, Taf. XVII, 4, jetzt im Brit. Museum 1495, wohin er aus der Sammlung Stuart gekommen sein muss [1]).

Zunächst möchte man glauben, der Künstler habe die Scene in einen düsteren Wald verlegt und sie darnach umgeschaffen. Vier Bäume geben die Scenerie, hinter ihnen treiben sich drei Personen herum, trefflich zum Vordergrunde passende wahre Galgenphysiognomien. Sie haben auf dem ganzen Gebiete der Vasen kaum ihresgleichen, namentlich Dolon. Auf einem Gefässe derselben Form und desselben Fundortes, einerseits mit der Darstellung der Nekya, andererseits des Parisurtheiles, begegnet uns ein Baum, der in manchen Einzelheiten denen der Dolonvase ähnelt, aber während dort das Holzige und Knorrige des

[1]) Vergl. Bull. 1846, p. 100. Es wäre sehr wünschenswerth zu wissen, was an dem Gefässe restaurirt ist. Der Londoner Katalog gibt blos allgemein das Vorkommen von Restaurationen an, ich habe mich überzeugt, dass dieselben tief eingreifend sind, ohne eine Sonderung des Echten und Falschen vornehmen zu können. Die früher ausgesprochene Verdächtigung seines antiken Ursprunges habe ich zurück zu nehmen.

abgestorbenen Stammes mit grossem Naturgefühle wiedergegeben ist, hat der Maler hier förmlich frisches Reis inoculirt, das neue Schösslinge zu treiben beginnt. Je weiter wir uns in das Detail vertiefen, desto seltsameren Dingen begegnen wir. Diomedes trägt einen Helm, dessen Buschkamm auf einem lauernden Fuchs sitzt. Man braucht nur damit ein ähnliches Motiv auf der Amasisvase, Gerhard A. V. III, 206, zu vergleichen, um das Barocke und Widersinnige dieser Bildung recht zu empfinden. Zu Dolon's Pelzmütze will ich nur bemerken, dass Overbeck S. 415 ein Missverständniss der homerischen κτιδέη κυνέη vermuthet. Gedankenlos ist es, dass er den Bogen hoch mit der Linken erhebt, während die Rechte den Wurfspiess (dessen Spitze sehr seltsam gezahnt ist) abschleudert. Auch der Gegner, gegen welchen er heranschleichend den Wurf richtet, während er im selben Augenblicke von Zweien im Rücken angefallen wird, ist nicht auffindbar. Gehen wir vom Detail auf die Gesammtcomposition über. Der erste Eindruck wird der des Mangels an Einheit sein. Bewegung und Handlung, die sich wie Mittel und Zweck zu verhalten haben, wollen hier gar nicht ineinandergreifen. Jede Figur agirt für sich. Das Ganze sieht etwa aus wie eine Balletscene von drei Solotänzern. Dieses Widerstreben hat der Maler aufzuheben gesucht, indem er die vier Bäume hinsetzte, um durch die nun entstandenen Schneidungen einigen Zusammenhalt in das Bild zu bringen. Wir sehen darin mehr die Absicht des Verbergens als das Gelingen. Alle Schwierigkeiten behebt ein Monument, das unsere drei Figuren in Sonderexistenz vorführt. Es befand sich vormals in der Sammlung Majer zu Liverpool und wird wohl jetzt in's städtische Museum daselbst (vergl. Michaelis, Arch. Ztg. 1874, S. 11) über-

gegangen sein. Ich wiederhole hier die Beschreibung Conze's, Arch. Ztg. 1864, S. 220: ‚Höchst merkwürdig ist ein etwa 0 65 hohes Thongefäss aus Canossa, wie angegeben ist. Es ist von dickbauchiger runder Form mit einem henkelartigen Aufsatz oben, vor dem und zu dessen beiden Seiten im Ganzen drei runde Oeffnungen mit kurzem Halse befindlich sind. Ein rundes Plättchen an der Vorderseite ist mit einem Medusenkopfe verziert, ein zweites Rund über diesem und unter der vorderen Oeffnung zeigt zwei Eroten im Relief. Jederseits von dem Halse springt aus dem Körper die προτομή eines Kentauren. Das Bemerkenswertheste aber sind die drei Figuren auf dem henkelartigen Aufsatze und auf den Deckeln der beiden diesem zu jeder Seite beigegebenen Oeffnungen. Odysseus links vom Beschauer, Dolon und Diomedes (rechts), ganz die Figuren, wie sie auf dem Gemälde des Kraters von Pisticci (Overbeck, Bildw. des thebanischen und troischen Heldenkreises Taf. 17, Nr. 4, S. 415 f.) dargestellt sind. Ich muss gleich bemerken, dass ich einen Grund zur Verdächtigung der Echtheit dieser Figuren des Liverpooler Gefässes durchaus nicht zu finden wusste. Körperhaltung und Wendung der drei Figuren ist genau wie auf dem Vasenbilde. Der spitzbärtige Odysseus trägt dieselbe spitze Mütze wie dort, die Chlamys um den Hals befestigt und hinten herabfallend, aber keine Stiefel. Der linke Arm ist nicht mit der Chlamys bedeckt, eine Waffe ist in seinen Händen wenigstens nicht enthalten. Dolon, der unbärtige, trägt eine Kopfbedeckung von der Gestalt wie auf dem Vasenbilde, sonst aber eine Chlamys in gewöhnlicher Weise befestigt, auch in seinen Händen ist keine Waffe vorhanden. Diomedes, dieser wiederum bärtig, trägt wie auf dem Vasenbilde einen Helm

mit aufstehendem Kamme, seine Chlamys weht wie auf jener Vase hinten weg, auch trägt er Stiefel wie dort.'

Die merkwürdige Uebereinstimmung der Rundfiguren des Liverpooler Gefässes mit dem Krater von Pisticci lässt sich auf zweifache Weise erklären. Beide können von einem gemeinsamen Originale abstammen oder es kann zwischen ihnen ein Abhängigkeitsverhältniss angenommen werden. Nun ist aber jede Vase eigentlich ein Einziges in ihrer Art, während die Terracottafigur vervielfältigbar ist und der plastische Schmuck dieser Art von Gefässen einen fabriksmässigen Charakter hat. Also auch äusserlich liegt die Möglichkeit, dass das Bild vom Rundwerk abhängig sei, weit näher als das Gegentheil. Die drei springenden Kriegerfiguren auf dem Liverpooler Gefässe haben nicht die Absicht, die Dolonie zu agiren, das beweist der Umstand, dass die dem Dolon des Kraters von Pisticci entsprechende Figur eine einfache Chlamys trägt; der Maler unseres Kraters hat sie freilich gewollt, wie seine Zuthaten zeigen, aber das Widerstreben seiner Helden gegen die ihnen aufgezwungenen Rollen blickt noch deutlich durch.

Von den hieher bezogenen Gemmen ist vor Allem zu erwähnen die Blacas'sche: Imp. Gemm., Vol. XXIX, Nr. 61, abgebildet Overbeck, Taf. 16, 19. Eine Replik Imp. Gemm., XXIX, 62, wird als gering bezeichnet (mir ist nur ein sehr unvollständiges Exemplar dieses Werkes zur Hand). Eine dritte Gemme, abgebildet Ann. 1875, tav. d'agg. *Q* 4, zeigt eine lebendige, vom Typus der Blacas'schen abweichende Auffassung. Tölken IV, 394, abgebildet Overbeck 169, und Imp. Gemm. 63, abgebildet Ann. 1875, tav. d'agg. *Q* 3, bietet einen Gefangenen am Boden zwischen zwei Kriegern, auf der letzteren ist einer im Begriffe ihn zu tödten, eine

Situation, die sich mit der poetischen Tradition in keiner Weise vereinen lässt, was doch wohl gegen ihre Zugehörigkeit entscheidet; dasselbe gilt für Overbeck XVI, 101, welche im Texte selbst ‚eine baare Erfindung des Künstlers' genannt wird. Fügen wir zu den zwei Schalen und drei Gemmen noch das betreffende Gemälde der von Angelo Mai herausgegebenen Bilderhandschrift der Ilias hinzu, das neuerdings Ann. 1875, tav. d'agg. *R* 2, publicirt ist (beschrieben p. 314 f.), und wir haben den Kreis der bis jetzt bekannten sicheren Darstellungen bis zur äussersten Grenze der Antike hin durchmessen, nicht ohne dass ich es bedauern muss, für die weggefallenen Monumente durch kein neues Ersatz bieten zu können [1]).

Die Frage nach der impulsiven Kraft der poetischen Quelle, die wir besonnener Weise erst jetzt aufwerfen dürfen, erscheint durch das Resultat der vorhergehenden Betrachtung sehr vereinfacht. Die Dolonie hat die bildende Kunst in geringem Masse interessirt, und wenn das auffällig erscheint, so müssen wir denn doch zusehen, ob sie wirklich so reich an künstlerisch fruchtbaren Elementen sei, als man gewöhnlich annimmt. So hübsch sich auch die Episode im Homerischen Epos ausnimmt, wo ihre Wirkung zum Theile auch auf dem Contraste mit ihrer älteren Umgebung beruht, die Bildkunst kann ihren eigenthümlichen Charakter

---

[1]) Das Relief einer der Silbervasen von Berthonville Rochette, Mon. in. t. 35, und Overbeck XXIV, 4, dessen Deutung auch Overbeck, S. 418, ablehnte, wird Ann. 1875, S. 322 ff., abermals auf Dolons Ermordung bezogen. Dass der Mörder waffenlos, der angebliche Dolon jedoch mit zwei Wurfspiessen versehen ist, kann man aber doch füglich nicht dem Mangel an Raum zuschreiben. Vollkommen willkürlich ist auch ein Vasenbild der Wiener Sammlung (Arch. Ztg. 1877. Taf. 5, S. 21), für Diomedes und Odysseus, die Dolon aufspüren, erklärt.

nicht leicht bewahren. Was sie zum Ausdrucke bringt, wird immer auf einen Kampf zweier Krieger mit einem dritten fliehenden herauskommen, so lange ihr die Mittel zu einer weiteren Individualisirung fehlen, zumal es gegen ihre Natur wäre, sich durch engen Anschluss an das bei Homer geschilderte Costüm zu helfen. Sie illustrirte ja nicht. Die scheinbare Anlehnung, die Herübernahme des Wolfsfelles, in welches sich Dolon hüllt, hat ihre eigene und, wie mich dünkt, recht interessante Geschichte. Ilias X, 333 ff., rüstet sich Dolon wie 254 ff. Diomedes und Odysseus, und wenn jener ein Fell umwirft, so thut er es, wie der Verlauf der Erzählung beweist, durchaus nicht, um sich zu verkleiden, sondern einfach, weil er sich vor Kälte schützen will. Es ist eine Weiterbildung, die ganz nach einem Missverständniss aussieht, wenn dies Gewand zur Maske ward. Im Rhesos, der unter dem Namen des Euripides geht, kündet Dolon seinen Vorsatz V., 208 ff., an:

λύκειον ἀμφὶ νῶτον ἄψομαι δορὰν
καὶ χάσμα θηρὸς ἀμφ' ἐμῷ θήσω κάρᾳ,
βάσιν τε χερσὶ προσθίαν καθαρμόσας
καὶ κῶλα κώλοις, τετράπουν μιμήσομαι
λύκου κέλευτον πολεμίοις δυσεύρετον,
τάφροις πελάζων καὶ νεῶν προβλήμασιν·
ὅταν δ' ἔρημον χῶρον ἐμβαίνω ποδὶ,
δίβαμος εἶμι. τῇδε σύγκειται δόλος.

Dieser Auffassung folgte Euphronios, folgte überhaupt die bildende Kunst. Vom Krater von Pisticci abgesehen hat nur eine Gemme, Ann. 1875, tav. d'agg. *Q* 4, die Verkleidung in keiner Weise angedeutet. Das Gemälde der Iliashandschrift fügt, in byzantinischer Freude am Scheuss-

lichen, der Darstellung der Ergreifung noch eine zweite eigener Erfindung für die Ermordung hinzu. Kopf, Arme und Beine, so weit sie aus dem Thierfelle hervorragen, sind abgeschnitten und der Rumpf aus der Hülle herausgeschält. Als Illustration zu Homer bekennt sie sich wenigstens in diesem Falle als ein Missverständniss, das, so schwer begreiflich sein Entstehen ist, doch nothwendig war, um der Kunst das Terrain der Dolonie zu erobern. Haben wir im Rhesos den Quell der Ueberlieferung, aus dem Euphronios und sein Zeitgenosse, aus dem die späteren Künstler schöpften? Betreffs der letzteren können wir die Frage getrost bejahen, mittelbar thaten sie es gewiss. Theilt man aber diese Tragödie dem Euripides zu, oder setzt man sie gar in die alexandrinische Zeit, dann kann von einer Einwirkung auf eine um Olymp. 80 fabricirte Schale keine Rede sein. Indess haben bewährte Kenner im Alterthume wie in der Neuzeit hier die Sprache und den Stil der voreuripideischen Epoche und bestimmter sogar die Hand des Sophokles erkennen wollen. Wie dem auch sei, unsere Thonscherben verlangen die Existenz einer solchen Tragödie sophokleischer Zeit. Von der Bühne her, wo wir sie ja finden, ist die Aufnahme einer besonders effectvollen Einzelheit, wie der verkappte Dolon, sehr begreiflich. War nicht der erhaltene Rhesos die Quelle für die Euphronische Darstellung, dann gab es eine gemeinsame beider [1]). Können

[1]) In seiner Schrift: ‚Bild und Lied' schliesst Robert das Capitel „Das attische Drama und die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts" mit der Behauptung: „Nähere Prüfung hat also gezeigt, dass Einwirkung des attischen Drama's auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts in keinem einzigen Falle wirklich erwiesen ist", und einer an diesen Satz angeknüpften Nutzanwendung. Es bleibt dabei nur zu bedauern, dass Robert diese nähere Prüfung nicht auch unserem Monumente hat

wir nun hier bei der ersten völlig freien, mit der ganzen bisherigen Typenwelt brechenden Schöpfung unseres Meisters deutlich die Inspirationen der Tragödie heraus erkennen, so müssen wir doch auch mit einem Worte darauf hinweisen, dass die Polygnotische Kunst gleichzeitig mit der Periode ihrer höchsten Blüthe und voll von eigenster dramatischer Begabung, verwandte Wege ging. Odysseus und Diomedes in Lemnos und Ilion, Odysseus beim Schwur des Aias, Odysseus in der Unterwelt, Odysseus im Kampfe mit den Freiern, wie trefflich passt die Dolonie in den Kreis dieser Vorstellungen!

Wir wenden uns nun zu den weit geringeren Ueberbleibseln des Innenbildes. ‚Vom Innenbilde sind nur die Reste einer Trophäe, eines Schildes und Helmes und die Buchstaben ...VΦRON erhalten'. So die Beschreibung bei Brunn, Künstlergesch. II, S. 684, die aber an wesentlichen

angedeihen lassen, das so deutlich und greifbar wie kein zweites eine solche Einwirkung zeigt. In diese breite Lücke ist Julius Vogel S. 21 seiner Schrift: „Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden" getreten. Er fragt: Aber warum nimmt Klein die Existenz einer Tragödie an? Weil bei Homer das Wolfsfell nicht als Verkleidung (wie Rhes. 208 ff.), sondern als Kleidungsstück dient, das gegen Kälte schützen soll. Soll deshalb Homer als Quelle in Abrede gestellt werden? Woraus geht hervor, dass der Vasenmaler den Dolon als einen verkleideten Krieger aufgefasst habe? Und nach diesen Fragen, auf die er wohl selber keine Antwort erwartet, heisst es dann: Der verkleidete Dolon der Tragödie trägt auf dem Kopfe das χάσμα θηρός und dies macht die Verkleidung erst vollständig. Bei Homer dagegen Il. K 335, die κτιδέη κυνέη wie auf unserem Vasenbilde, dessen Quelle nur die homerische Dolonie ist. — Was in diesen Sätzen gesperrt gedruckt ist, hat bis auf die Worte „wie auf . . . . Vasenbilde" Vogel gesperrt, diese aber habe ich so herausheben lassen. Die homerische κτιδέη κυνέη trägt unser Dolon leider nur in den restaurirten Abbildungen der Monumenti und bei Overbeck. Auf der Vase fehlt ihm der dazu wenigstens nöthige Kopf.

Ungenauigkeiten leidet. Von einer Trophäe vermag ich nichts zu sehen. Es sind zwei Scherben, beide mit einem Stück des den Innenraum begrenzenden Mäanders, auf der einen oberhalb, auf der anderen unterhalb des Gemalten, demnach muss dieses dem unteren, jenes dem oberen Theile der Darstellung angehört haben. Am Boden lehnt umgekehrt ein Schild (Zeichen: Stierschädel) mit Riemen, daneben eine Lanze, etwas höher ein Schwert, das man sich an der Wand hängend denken möchte, würde nicht die unverhältnissmässig geringe Höhe vom Boden dagegen sprechen. Bei scharfem Zusehen entdeckt man über der dreilappigen

Verzierung den Rest eines Daumens und unter ihm die Spitze eines Zeigefingers. Von der anderen Hand sehen wir gleichfalls Spuren auf dem zweiten Fragmente, den Helm am Nackenschirme fassend [1]). Von der Person, der diese Hände gehören, möchte man natürlich vermuthen, dass sie sich rüste, aber eine genaue Erwägung scheinbar recht unbedeutender Umstände lehrt uns, dass dies nicht der Fall sei. Mit dem Schwerte musste er das Wehrgehäng ergreifen, welches nicht so herunterhängen durfte, den Helm

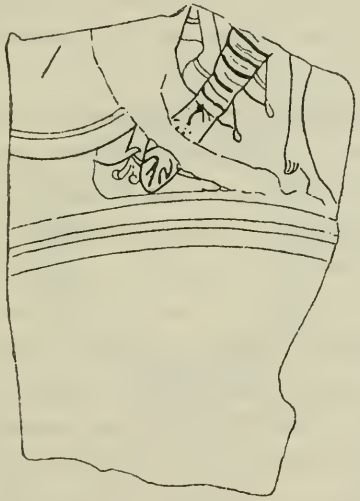
[1]) Beiläufig sei bemerkt, dass der Helm zum Schutze der Ohren eine Nachbildung derselben in Erz zeigt.

musste er vorn, nicht rückwärts anfassen: das sind typische Züge der häufigen Rüstungsscenen jener Zeit. Freilich erscheinen Schwert und Helm auf denselben auch so angefasst, aber um überreicht zu werden. So nöthigen uns die kaum bemerkbaren Spuren der einen Person auch eine zweite hinzuzudenken (die übrigens der Raum fordert): diejenige, der die Waffen gereicht werden, die sich rüstende. Die herumliegenden wie die präsentirten Stücke verrathen mit völliger Sicherheit das Stadium dieser Arbeit, das sich übrigens auch aus Analogien erschliessen liesse. Sie war im Begriffe, sich den Panzer anzulegen. Jeder Reconstructionsversuch muss vor Allem dem Compositionsprincipe des Meisters Rechnung tragen. Es kann hier nicht mehr das antithetische sein, sonst wären wir im Innenraum den Spuren eines Genrebildes begegnet, das kyklische aber erleichtert uns das Suchen, indem es uns zwingt, in der Sphäre des Aussenbildes zu bleiben. Epos wie Tragödie weisen gleichmässig auf Hektor, der, einen Entscheidungsschlag vorbereitend, den Späher vorausgesandt. Aber statt der erhofften Botschaft vom Aufbruche der Griechen nach der Heimat, kommt die Kunde vom nächtlichen Ueberfalle des Diomedes und Odysseus, zu dessen Abwehr er sich hier rüstet, im Innern der Petersburger Schale gerüstet herbeistürzt — zu spät.

Gegen diesen Reconstructionsversuch hat Robert Einspruch erhoben. Durch seine Nachprüfung der Fragmente haben wir erfahren, dass das Bruchstück, das den Schild enthält, zusammengehört mit dem dritten der Aussenseite (Fuss und Wolfsschwanz). Dadurch ist zunächst die Richtung des Innenbildes gegeben. Es begann an der Dolonieseite. Es ist aber auch der Platz beider Fragmente ziemlich fest

bestimmt; sie fallen beide in die rechte Bildhälfte, wie die Abbildung bei Robert deutlich zeigt. Die Figur des Waffenträgers gehört auf die linke Seite, er streckt die Hände, die Helm und Schwert halten, so weit nach rechts vor, dass Robert die Möglichkeit, einer zweiten Figur hier Platz zuzuweisen, leugnet. Er kommt daher zu folgendem Resultate: „Es war vielmehr ein nach rechts gewendeter Krieger dargestellt, mit der Rechten das Schwert, mit der Linken den Helm am Nackenschirme vor sich hinhaltend, wie der Neoptolemos auf der Durisschale, offenbar um ihn zu betrachten. Euphronios hat dann, um die etwas leere rechte Hälfte des Bildes zu füllen, sowohl die Waffen, als seine Künstlerinschrift zu verwenden gewusst." Gerade das Beispiel des Duris'schen Neoptolemos, von dem wir uns einmal den daneben stehenden Odysseus wegdenken wollen, kann uns zeigen, welch' ärmlichen Eindruck die Einzelfigur hier machen würde. Euphronios, der in seiner Iliupersisschale ein dreifiguriges, in seiner Theseusschale gar ein vierfiguriges Innenblid gab, soll hier plötzlich in die frühepiktetische Weise der brachylogischen Einzelfigur zurücksinken, von der doch auch schon sein reitender Leagros der Geryoneusschale recht merklich weit entfernt ist. Auch bleibt mir völlig unklar, was man exegetisch mit diesem Krieger beginnen könnte, der sich so demonstrativ nicht rüstet. Freilich vermögen alle diese Einwürfe den Kreis nicht zu erweitern, der das Bild umschliesst, indess auch diesmal gilt das ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται. Ein Blick auf die von Robert a. a. O. bekannt gemachte Iliupersisschale des Euphronios zeigt uns die Lösung des Räthsels. Auch hier hat die Zeichnung den zu engen ihr zugewiesenen Raum durchbrochen und reicht oben in's Palmettenorna-

ment hinein, während im Innern der Theseusschale wieder das Mäanderornament unten durch den Uebergriff der Zeichnung zerstört wird. Weitere naheliegende Belege eines solchen Verfahrens bietet die Satyrschale des Brygos und das nächste Blatt des Monumentbandes, der unsere Vase enthält. Die mitzufordernde Unterbrechung der Künstlerinschrift EVΦRON ... bedarf ebensowenig einer besonderen Begründung, als ihre Wiederholung auf der Aussenseite.



Bezüglich des Inhaltes der zweiten Aussenseite war ich zur Zeit der Abfassung dieser Schrift auf's Rathen angewiesen und habe die folgende Behauptung aufgestellt: Wir stehen hier vor einer Gleichung; zwei Grössen sind uns bekannt, von der unbekannten dritten wissen wir das Verhalten zur Summe der beiden Bekannten. Dennoch ist eine bestimmte Lösung nicht zu geben, weil es eben mehrere Grössen, die den Bedingungen der Aufgabe entsprechen, also mehrere Lösungen gibt. Mir scheinen drei Fälle möglich,

Entweder enthielt das Aussenbild eine Fortsetzung der Rüstungsscene des Innenbildes, oder eine Fortsetzung des erhaltenen Aussenbildes, die eine doppelte sein konnte: sowohl die Niedermachung des Dolon, wie das Abenteuer des Rhesos. — Ein neuer Fund hat die Frage der Lösung näher gebracht. Die vorstehend abgebildete Scherbe, die auf ihrer anderen Seite das Innenbild-Fragment mit dem Helme trägt und demnach ein Stück der verlorenen Aussenseite enthält, ist von Robert bekannt gemacht worden. Der Rest des Pferdes schien ihm für die Darstellung des Rhesos-Abenteuers zu zeugen und für diese Scene nahm er auch eine weitere, gleichfalls von ihm publicirte Scherbe in Anspruch, die uns die Gestalt des sitzenden Agamemnon zeigt und die in Paris mit den übrigen Fragmenten, freilich neben sonst evident Unzugehörigem, beisammen liegt. Darnach, vermuthete er, war die Rückkehr der beiden Griechenhelden mit ihrer Beute in's Lager dargestellt. Das Bein im Stiefel neben dem Pferdereste wird auf Odysseus bezogen, der auf der Vorderseite gleichfalls gestiefelt erscheint, der beschuhte Fuss links mag von Phoinix oder wahrscheinlicher von Nestor herrühren, der in der Dolonie K. 532—535 die Heimkehrenden zuerst bemerkt und bewillkommt.

Ich muss bedauern, die Haltlosigkeit dieser so scharfsinnigen aber gezwungenen Deutung nicht früher erkannt und dieselbe in meinen Meistersignaturen nachgedruckt zu haben. Vom Agamemnon-Fragment, dünkt mich, ist hier völlig abzusehen, und der echte Rest führt weit sicherer auf die erste der drei als möglich erwähnten Darstellungen. Es war, vermuthe ich, eine Rüstung von Reitern dargestellt. Die Aussenbilder der Münchener Schale 370 (Vignette), deren grossartiges Innenbild früher fälschlich auf Rhesos bezogen

ward — es stellt, wie längst erkannt, die Tödtung Penthesilea's durch Achill dar — bieten eine solche von einem der bedeutendsten Genossen unseres Meisters. Wenn hier die Fussbekleidungen fehlen, die unsere Scherbe zeigt, so

finden wir diese genau wieder auf der Schale mit der Musterung der attischen Reiterei, Arch. Ztg. 1880 Taf. 15. Doch möchte ich hier die Spuren des Mannes im Mantel eher auf einen Alten, der die Rüstenden anfeuert, wie Priamus beziehen.

Dass wir eine Rhesos-Darstellung aus dem fünften Jahrhunderte bisher auf Vasen nicht haben, das darf ich gegen die Robert'sche Deutung nicht allzu sehr geltend machen, wohl aber darf ich für meine anführen, dass Euphronios in der Troilosschale und in der für ihn in Anspruch zu nehmenden Pamphaiosschale (s. Schlusscapitel) ebenso verfährt. Die Reiterzüge auf der Berliner Schale wie auf der des [Dio]timos wollen gleichfalls beachtet sein.

Wir werden später noch auf die Rüstungsscenen dieser Zeit zurückzukommen haben. Ehe wir schliessen, wenden wir unseren Bick noch einmal den Trümmern des Innenbildes zu. Für diesmal möchte ich nur zwei Amphoren des Euthymides, München 374 und 378, heranziehen, auf denen sich derselbe Stoff wiederholt, den wir hier voraussetzten. Die Hauptfigur ist in allem Wesentlichen beiden gemeinsam: Hektor, der sich den Panzer anlegt. Nur die Nebenfiguren wechseln: auf der ersten sind es ein paar Bogenschützen, auf der zweiten Πριαμος und Εκαβε. Hier ist auch der Name Hektor beigeschrieben, dort hat Panofka die Beischrift ΠΑΡΙΣ geradezu erfunden. In jeder Beziehung trefflicher ist Nr. 378. Der Meister hat dem Gefühle der Befriedigung auch vollkommen deutlichen Ausdruck gegeben: Εγραφσεν Ευθυμιδες ο Πολιο—ος ουδεποτε Ευφρονιος (von ος an auf dem Avers) [1]). Es ist die einzige aus dem Alterthume erhaltene Nachricht, die einen Vasenmaler betrifft. Sie beweist aber auch besser als ein directes Lob, welche dominirende Stellung Euphronios unter seinen Zeitgenossen einnahm. Derselbe Euthymides, der sich hier rühmt ihn

[1]) Ueber die verschiedenen Deutungen dieses Ausspruches vergl. Jahn, Einl. Anm. 777.

übertroffen zu haben, liefert in einer ganzen Anzahl seiner Werke den Beweis der Abhängigkeit von unserem Meister. Ob er seinen sich waffnenden Hektor, auf den er gar so grosse Stücke hielt, aus dem nun zerstörten Innenbilde der Dolonschale herübergenommen, mag dahingestellt sein. Von Euphronios hat er ihn gewiss.

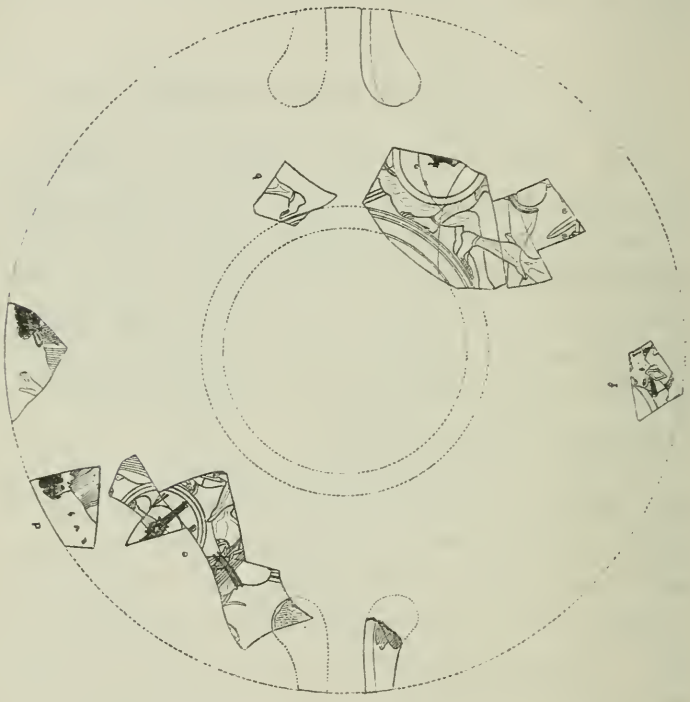
VII. DIE FRAGMENTE DER ILIUPERSISSCHALE.

Die zweite der troischen Schalen des Euphronios theilt mit der ersten das Schicksal, in Fragmenten erhalten zu sein. Doch während dies für die Reste der Dolonie wenigstens insofern ohne üble Folgen blieb, als sie, wenn auch zunächst ungenügend, doch sofort der wissenschaftlichen Behandlung zugeführt wurden, traf die Bruchstücke der Iliupersis das gewöhnliche Los solcher Fragmente, sie blieben lange völlig unbeachtet.

So hatte ich denn, als ich es unternahm die erhaltenen Werke unseres Meisters zusammenfassend zu behandeln, keine Ahnung von diesen so hochinteressanten Scherben, die das Berliner Museum aus dem Nachlasse Gerhard's besass, und es blieb Robert vorbehalten, dieselben der Forschung zugänglich zu machen. Vielleicht trug zu diesem Sachverhalte auch der Umstand etwas bei, dass die Künstlerinschrift hier von der Zerstörung stark mitgetroffen wurde, während an den beiden anderen argverletzten Gefässen unseres Meisters (und seltsamerweise gerade nur hier) die Signatur desselben wie zum Schutze doppelt angebracht erscheint.

Dennoch ist unseren Fragmenten gegenüber die Stellung des Exegeten eine günstigere als im vorigen Capitel. Vor

Allem deshalb, weil hier von jedem der drei Bilder wenigstens so viel vorhanden ist, um bezüglich der Grundlagen der Exegese des Rathens überhoben zu sein. Dann bietet auch das Thema, welches die griechische Dichtung wie die Bildkunst immer wieder neu auszugestalten nicht müde ward,



hinreichende Gewähr dafür, dass jene ihrer wichtigsten Hilfsmittel hier nicht völlig entbehren werde.

Die Aussenbilder unserer Schale sind miteinander auf dieselbe Weise in Verbindung gesetzt wie die der Geryoneusschale. Auch hier ist es ein Sterbender, der unter einen der Henkel zu liegen kommt. Er hält dem auf ihn mit dem Schwerte einstürmenden Gegner seinen Schild

entgegen, auf dem ein schwarz gemalter Vogel und daneben der Rest einer Inschrift ...ON zu sehen ist. Die Schwertscheide am Gehänge lässt schliessen, dass seine Rechte, auf die er sich gestützt haben muss, gleichfalls das Schwert gehalten habe. Er ist völlig nackt, während sein Gegner, von dessen Namen nur ...ΘΟ überblieb, vollgerüstet war. Von dem Bilde, an dessen Ende diese Scene gehört, ist sonst nur die Figur eines mit dem Speer ausfallenden jugendlichen vollgerüsteten Kriegers erhalten.

Die anderen Bruchstücke der Seite zeigen uns zwei Frauen, von zwei Kriegern verfolgt; der am linken Ende ist durch den Namensrest ..EVS als Odysseus (Ολυττευς) bezeichnet. Das gleichfalls arg zertrümmerte Innenbild enthielt den alten Typus, der das Hauptereigniss der Iliupersis darstellte, die Ermordung des Priamos durch Neoptolemos, der mit dem Körper des Astyanax dem am Altar des Zeus Herkaios schutzsuchenden Greise den Schädel zerschmettert.

Es erscheint nun geboten, ehe wir in die Exegese des hier Dargestellten weiter eingehen, eine kurze Ueberschau der die Iliupersis darstellenden Gefässbilder zu geben. Besonders bemerkenswerth ist zunächst, dass wir bisher kein schwarzfiguriges Gefäss besitzen, dessen Bilderschmuck eine ausführliche Schilderung dieses Ereignisses enthält. Sie schildern stets nur einen der Vorgänge, mit einziger Ausnahme der Berliner Amphora 1865, welche die beiden wichtigsten Momente, die Ermordung des Priamos und die Wiedergewinnung der Helena durch Menelaos, vereinigt. Dies Gefäss bildet also für sich allein die erste Classe, die der schwarzfigurigen Iliupersisbilder.

Die zweite Classe, die die rothfigurigen Darstellungen der Iliupersis enthält, hat einen weitaus reicheren Bestand. Wir zählen zunächst diejenigen Gefässe auf, die mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit dieses Ereigniss erzählen, und sehen vorläufig von jenen ab, welche ein oder mehrere Stücke desselben bieten. Es sind:

1. Die Euphroniosschale.

2. Die Schale des Brygos, jetzt in Paris; abgebildet Heydemann, Iliupersis Taf. 1; Wiener Vorlegebl. VIII, 4. Siehe Meistersignaturen, s. v. Brygos.

3. Schale aus Orvieto, Bull. 1884 p. 208.

4. Fragmente einer Schale im Cab. des méd. Abgeb. Luynes, Vases pl. 42; vergl. p. 23.

5. Die sog. Vivenziovase, Hydria, Neapel.

6. Krater in Bologna, abgeb. Mon. XI, 14, 15.

7. Apulische Amphora, abgeb. Heydemann a. a. O.

Nr. 1—5 sind zusammengehörig; zeitlich, indem sie nur im engsten Sinne nicht als gleichzeitig bezeichnet werden müssen, formal, indem die Ausnahme, die Nr. 5 von der Schalenform macht, auf die Composition des Bildes ohne Einfluss blieb, gegenständlich, indem sie alle die Iliupersis allein enthalten. Die Credenzscene im Innern von 2 ist zwar eine Ausnahme, doch sucht der Meister durch den beigeschriebenen Namen BPIΣEEΣ dieselbe in einen directen Zusammenhang mit den Aussenbildern zu bringen. Alle diese Punkte scheiden 6 und 7 von den übrigen.

Auch wenn sie für sich allein stände, wäre diese Erscheinung nicht ohne Interesse. Nun zeigt aber auch die monumentale Kunst gleichzeitig eine besondere Neigung für diesen Vorwurf. Polygnot's Ἴλιος ἑαλωκυῖα in der delphischen Lesche der Knidier beginnt den Reigen. Noch

einmal wiederholt der Meister kurz die Hauptzüge dieser Composition in der bunten Ruhmeshalle zu Athen. Von Parrhasios wird eine Zeichnung erwähnt, die Mys als Vorlage für die getriebene Arbeit an einem silbernen Becher benützt hat. Aber auch unter den Tempeln der Blüthezeit tragen gar manche als Theile ihres plastischen Schmuckes Iliupersis-Darstellungen. Von drei der bedeutendsten wenigstens wissen wir es: vom Parthenon hat es Michaelis festgestellt, vom Heraion berichtet es Pausanias (II, 17, 3), vom kolossalen Zeustempel zu Akragas Diodor (XIII, 82). Die plötzlich erwachende Neigung der monumentalen Kunst für unseren Stoff ist leicht begreiflich. Als das mythische Widerspiel des grossen Persersieges der lebendigen Gegenwart war er besonders geeignet, diesen verherrlichen zu helfen, und Polygnot konnte ihn darum geradezu neben die Marathonsschlacht setzen. Dann ist aber auch das zweite Problem nicht weiter unklar. Wir haben schon früher bemerken können, was wir noch öfters zu bemerken Gelegenheit haben werden; die Schale dieser Periode zeigt eine ganz besondere Empfindlichkeit für die Strömungen, die sich in den oberen Regionen der Kunst geltend machen. In diesem Falle drängt sich zugleich die Erkenntniss auf, dass diese Strömung nur die Macht hatte, die Richtung der Schalenmalerei zu bestimmen, auf die Art der Darstellung selbst aber ohne tiefergehenden Einfluss blieb. Der Grund dieser Erscheinung kann nur darin zu finden sein, dass die handwerkliche Tradition diesmal zu stark war, um einfach beseitigt zu werden. Wir haben also zunächst dorthin unsere Aufmerksamkeit zu lenken.

Im zweiten Capitel seiner Schrift ‚Bild und Lied' hat Robert die Entwickelung der Darstellung von Ilions Zer-

störung als eines der lehrreichsten Beispiele für seine Theorie von der Erweiterung und Verschmelzung der Typen ausführlich behandelt. Er geht dabei von der Voraussetzung aus, die archaische Kunst habe immer nur eine einzelne Episode aus der Eroberung von Troja dargestellt. Als solche bildlich gestaltete Scenen zählt er auf:

A. Neoptolemos tödtet den Astyanax vor dem auf dem Altar des Zeus Herkaios sitzenden Priamos; zuweilen ist der Tod des Priamos allein dargestellt.

B. Menelaos und Helena.

C. Aias und Kassandra.

D. Fortführung der Polyxena.

E. Flucht des Aineas.

Diesen fünf Scenen ist eine sechste und zwar an erster Stelle anzufügen. Ein kleines korinthisches Gefäss im Pariser Cabinet des médailles schildert das Ausströmen der Hellenen aus dem hölzernen Ross in epischer Ausführlichkeit. Leider ist dies hochinteressante Stück unpublicirt. Robert nimmt nun an, dass diese einzelnen Scenen sich nach und nach zu einem Ganzen zusammengefunden haben.

Ich halte das gerade Gegentheil dieser Anschauung für richtig und behaupte, die Einzelscenen der strengarchaischen Vasen sind Bruchstücke einer früh-archaischen Iliupersis. Demnach stünden wir hier auf monumentalem Gebiete vor einer Homerfrage im kleinsten Maßstabe. Zunächst darf ich mich — um die Berechtigung dieses Standpunktes darzuthun — wohl darauf berufen, dass sich bereits auf der Kypsele wie am amykläischen Throne Scenen befanden, von denen sich nachweisen liess, dass sie aus einer zusammenhängenden Darstellung herausgerissen und für sich ausgestattet worden sind. Ferner muss ich auch

hier auf das Verhältniss aufmerksam machen, in dem die uns erhaltenen archaischen Einzelbilder des Troilosmythos zu dem betreffenden Streifen der Klitiasvase stehen. Eine archaische Darstellung der Iliupersis bot die Τροίας ἅλωσις des alten korinthischen Meisters Kleanthes, deren Gegenstück, die Athenageburt desselben Meisters, mit dem Typus früh-archaischer Vasen in nie geleugneter Beziehung steht, und dies eine Beispiel muss uns darum genügen, weil wir die archaischen Gemälde, von denen wir Kunde haben, uns sehr bequem an den Fingern abzählen können. Ob die schwarzfigurigen Einzelbilder mit diesem Werke zusammenhängen, habe ich hier nicht zu erörtern; von vorneherein ist es gewiss wahrscheinlich. Dass sie sich leicht aneinander schliessen und dass die Stossfugen fast durchwegs noch zu beobachten sind, dies zu zeigen ist unsere nächste Aufgabe.

Gleich die erste Scene lässt bei genauer Betrachtung nicht verkennen, in welchem Geiste die archaische Kunst den Stoff behandelt hat. Bekanntlich scheiden wir hier zwei Typen. Der eine zeigt einfach die Tödtung des Priamos am Altar des Zeus, der zweite verbindet das Ende des Enkels mit dem des Ahnherrn. Davon sang kein altes Lied, es ist die eigenste Schöpfung der bildenden Kunst, und wer in demselben nichts sieht als eine Häufung und Steigerung des Gräuels, der hat eine der genialsten Thaten der archaischen Kunst missdeutet. Zu laut, als dass man es überhören könnte, spricht das Bild das Alpha und Omega von Troja's Fall. Wir haben also die Iliupersis hier auf die kleinste Formel gebracht gesehen. Daraus folgt aber nicht die Einzelexistenz dieses Typus. So enthält doch auch die Sage vom hölzernen Ross, wie männiglich bekannt ist, in nuce die ganze Geschichte vom trojanischen

Kriege, in dessen epischer Fassung sie die Rolle einer Episode spielt.

Die zweite Scene schildert die Wiedergewinnung der Helena. Die Berliner Amphora, die dieses Bild mit dem vorhergehenden vereinigt, hat damit nicht — wie Robert meint — den ersten Schritt zu einer grösseren Composition gethan, sie bietet nicht zwei Stücke eines grösseren Ganzen, sondern wiederum das Ganze selbst. Die Iliupersisformel ist hier noch zweigliederig, wie viel sie aber in ihrer knappen Fassung enthält, habe ich an anderer Stelle nachgewiesen [1]). In seiner einfachsten Gestalt erscheint dieser Typus der Wiedergewinnung Helena's gepaart mit dem von Zeus und Alkmene, wie Loeschcke dargethan hat. Auf den Vasen finden sich Zuthaten, die anderswohin deuten und eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit dem Typus der Kassandraverfolgung erkennen lassen. Ich habe an vorerwähnter Stelle ausgeführt, dass die archaische Kunst und nicht sie allein Helena zum gleichen Palladion fliehen lässt, das Kassandra umklammert, und dass die Säule mit dem Hahn, die ab und zu auf diesen Bildern erscheint, eine bestimmte Hinweisung auf den gleichen Schauplatz gibt. So wäre demnach Scene *B* in gleich enger Verbindung mit *A* wie mit *C*; ich glaube aber auch ihre engste Zusammengehörigkeit mit *D* nachweisen zu können, freilich nur unter der Bedingung, dass sich das Wesen von *D* klar stellen lässt. Robert führt unter dieser Rubrik nur eine Vase an, die Hydria des Berliner Museums 1902, abgebildet Gerhard, Trinkschalen und Gefässe II, 16; Overbeck, Bildw. des troischen und theb. Sagenkr. XXVII, 17. Ich habe diese

[1]) Annali 1877 p. 246 ff.

Deutung für einen Theil einer Gefässreihe geltend gemacht (a. a. O. p. 261), die er a. a. O. S. 56 als Helena's Entführung interpretirt. Wie in der Verwerfung der Vulgata, die diese Bilder als eine Variante des Typus der Wiedergewinnung Helena's ausgibt (so wieder Luckenbach, Jahrb. für class. Philol. XI. Suppl.-Bd. S. 634; Kekulé, Arch. Ztg. 1882 S. 13 und Furtwängler im Berl. Vasenkatal. Nr. 1842), sind wir auch darin einig, dass hier eine Wegführung vorliegt. Robert gelangt zu seiner Deutung, indem er aus den figurenreichen Darstellungen jenes Vorwurfes bei Hieron und Makron das Gemeinsame als den alten Typus herausschält, den er dann in dem unseren wiedererkennt. Indess, man braucht blos dies analytische Verfahren auf das Berliner Polyxenabild anzuwenden, um zu völlig gleichem Resultate zu gelangen. Auch darin steckt der gesuchte Typus völlig unversehrt. Warum er nun dort, wo er ohne jede Zuthat erscheint, auf Helena gehen soll, vermag ich nicht einzusehen. Ich muss aber nochmals darauf hinweisen, dass es durchaus nicht gleichgiltig ist, ob in unserer Bilderreihe der die Frau wegführende Krieger eine Lanze ruhig trägt oder das Schwert gegen diese zückt. Man braucht nur mit Kekulé an die Wiederkehr dieses Zuges bei dem Abschiede des Amphiaros zu denken, um sich davon zu überzeugen, dass wir es hier mit einer der festen Formeln der archaischen Kunst zu thun haben. Ich meine aber, das angezogene Beispiel zeigt auch zugleich, dass sie keine leere Drohung sein soll. An Eriphyle geht die Todesdrohung in Erfüllung, die Todesdrohung hier aber passt nur für Polyxena. Dieser Typus ist ein völlig entsprechendes Gegenbild des von der Wiedergewinnung der Helena, wie ja schon die Geschichte seiner Exegese lehrt

und es ist demnach wohl kaum Zufall, dass, wie die archaische Iliupersisvase jenem vor dem Priamos auf dem Altar des Zeus seinen Platz anweist, Brygos Polyxena mit Akamas hinter denselben postirt. Ich breche hier ab. Der Typus *E*, den ich noch zu behandeln hätte, ist doch nur als der ausklingende Accord der Gesammtdarstellung voll verständlich.

Wir gelangen nun zur Reihe der rothfigurigen Iliupersisschalen. Wie der Herausgeber richtig sah, gebührt unserer zertrümmerten Schale zeitlich die erste Stelle. Zufällig ist das kaum; dazu wiederholt sich die gleiche Sachlage zu oft. Wiederum hat der epiktetische Kreis Generalpause. Ein paar Typen skythischer Krieger, Amazonen etc. markiren nur flüchtig die Thatsache, dass es troische Stoffe gibt. Wenn Pamphaios die Wiedererlangung der Helena malte, so ist dabei nicht zum Wenigsten charakteristisch, dass er dies auf einer Amphora nikosthenischer Manier that. Kachrylion steht in gewohnter Weise, wir werden es noch sehen, hinter unserem Meister, der abermals das abgegriffene Gepräge umgemünzt hat.

Das Hauptstück der archaischen Tradition, den Typus vom Tode des Priamos, hat unser Meister beibehalten und ihm mit klarem Verständnisse den centralen Platz des Innenbildes zugewiesen. Wir wenden uns aber zunächst zur Betrachtung des Aussenbildes. Wer sind die beiden Krieger der einen Seite, wer die beiden Frauen, die sie verfolgen? In der oben (S. 162) aufgezählten Gefässreihe zeigen noch zwei Schalen ein analoges Bild. Die Pariser Fragmente enthalten ausser dem nichtpublicirten Bruchstücke der Ermordung des Priamos noch die nicht näher

charakterisirten zwei Hopliten, die von entgegengesetzter Seite wie hier auf zwei Frauen einstürmen. Die Schale von Orvieto zeigt wiederum zwei Frauen aber nur einen Krieger. Diesmal ist die Situation weiter fortentwickelt. Die eine Frau flieht fast nackt nach einem Gemache, das durch eine jonische Säule mit Architrav angedeutet ist. Ihr nach eilt der Krieger, Schild und Lanze in der Linken, während nach entgegengesetzter Seite eine bekleidete Frau rückblickend enteilt. Einen weiteren Fortschritt bedeutet das Bild einer Cornetanischen Schale [1]. Hier ist auch die zweite Frau weggefallen. Die Verfolgte eilt rückblickend an einem Altare vorbei in das wie auf dem vorigen Bilde angegebene Gemach. In demselben erscheint als ein neues Moment das Sitzbild der Aphrodite. Die weitere Entwickelung von hier aus ist genügend bekannt und auch das Vorausgehende sofort klar. Wir haben also bei Euphronios Menelaos und Helena zu suchen. Nun haben wir aus dem Reste der Inschrift gelernt, dass der eine Krieger Odysseus ist, unsere Namen werden also dem anderen Paare zukommen. Dabei werden wir uns erinnern, dass Odysseus mit Menelaos vereint in das Haus des Deiphobos eingedrungen ist, was uns Robert S. 45 in's Gedächtniss ruft, und dann — Odysseus die Helena verfolgend deutlich, und zweifelnd Aias und Kassandra erkennt [2]. So wenig wie mit solchen exegetischen Kraftstücken werden wir uns mit der Frage beschäftigen müssen, welcher Name der Dienerin der Helena zukomme. Diejenige, die bald die besondere

[1] Abgebildet Mon. XI, 20; Wiener Vorlegeblätter, *D* 8, 1.

[2] Robert's Deutung der beiden Aussenseiten hat übrigens schon Furtwängler im Berl. Vasenkatalog als kaum haltbar bezeichnet.

Aufmerksamkeit der attischen Vasenmaler auf sich zog, war Aithra.

Die wenigen Reste, die wir von den beiden Hauptfiguren übrig haben, geben uns für die Reconstruction des Ganzen nur ungenügende Anhaltspunkte. Vor Allem antworten sie uns auf die Frage nicht, ob auch hier die Macht der Schönheit Helena's zum Ausdrucke kam. Vermuthen darf man es wohl, hat doch auch die archaische Kunst, freilich nach ihrer Weise, gelegentlich durch ein Prachtgewand dieses Motiv angedeutet. Dann muss der Kopf Helena's sorgfältiger ausgeführt gewesen sein, als der ihrer Genossin, deren Hässlichkeit uns an bereits Bekanntes erinnert. Der einzige vergleichbare Rest, der des Ohres, den man freilich nach der Originalpublication vergleichen muss, unterstützt eine solche Annahme. An eine, wenn auch nur theilweise Entblössung, wie auf der Schale von Orvieto, ist hier nicht zu denken, doch lag es, wie das Bild der Cornetanerschale wiederum andeutet, ganz im Geiste der Zeit, denselben Effect mit dem einfachen Hausmittel des durchscheinenden Gewandes zu erreichen [1]). Ein grosser Wurf war es jedenfalls, die Begegnungsscene der archaischen Kunst in eine Verfolgung zu verwandeln. Mag er Euphronios noch so unvollkommen gelungen sein, es gab doch von da an kein Zurückgehen mehr. In rascher Entwickelung ging's nun, wie wir sahen, aufwärts, bis zu dem Typus, den uns die zwei Metopen des Parthenons in Uebereinstimmung mit der Amphora des Museo Gregoriano zeigen,

[1]) So bei Makron, abgebildet Gazette archéologique 1880 Taf. 8; Wiener Vorlegebl. *C* 1; Arch. Ztg. 1882 S. 6, wo Aphrodite der Helena zu Hilfe kommt, um die Reize zu erhöhen, von denen das durchscheinende Gewand in plumper Deutlichkeit den letzten zeigt.

der uns zugleich durch seine Datirbarkeit einen nicht unwichtigen chronologischen Anhaltspunkt bietet. Durch den neuen Zielpunkt, das Heiligthum Aphroditen's, wird die Trennung vom Kassandratypus vollzogen, aber schon auf der Vivenzioyase finden sich beide Scenen wiederum vereint. Auch dieser Typus unterlag den gleichen Einflüssen, die seinen eng verschwisterten umgeformt haben. Auch hier wird eine Verfolgungsscene aus der alten statarischen, auch hier tritt als neues rein künstlerisches Element der Reiz des entblössten weiblichen Körpers hinzu [1]). Da mag denn auch an die Polyxena Polygnot's erinnert werden, von der das Epigramm der Anthologie XVI, 150 sagt:

ἴδ' ὡς πέπλοιο ῥαγέντος
τὰν ἀιδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε χερί [2])

und daran, dass ihm die Tradition die Erfindung der durchscheinenden Frauengewänder zutheilt.

Die anschliessende Scene, die unter dem Henkel hinweg nach der zweiten Aussenseite hinüberleitet, fordert den directen Vergleich mit der entsprechenden der Brygosschale heraus. Beide Male ist es ein Schwerterkampf, beide Male ist der Erliegende nackt, bei Euphronios mit einem Schild, bei Brygos mit einer Chlamys, die er an Schildesstatt verwendet, der Sieger bei Beiden vollgerüstet. Diesen hat bei Brygos Robert gewiss mit Unrecht als Odysseus bezeichnet; hier lässt der Namensrest, so viel ich sehe, nur die Deutung auf Demophon zu, freilich scheint nach dem Reste vor Φ die Annahme nöthig, dass unser Meister Demephon schrieb,

---

[1]) Annali 1877 Tav. *N*; Ephimeris arch. 1885 Taf. 5, 3.

[2]) Das letzte Wort habe ich nach dem Vorgange von Taupius und Brunck in den Text gesetzt, wo sonst das ganz unerträgliche πέπλῳ, eine Reminiscenz aus der voraufgehenden Zeile, steht.

das hat aber nach der Sekline des Hetairenpsykters keine besondere Schwierigkeit. Hieron zieht die ebenso gute Schreibung Demophaon vor. Dass der Namensrest ....ON auf dem Schilde des Besiegten — Robert hat letzteren irrthümlich dem Sieger zugetheilt — gar nichts mit der Darstellung zu thun habe, sondern als Lieblingsname Memnon oder Glaukon — Ersteres scheint mir wahrscheinlicher — zu fassen sei, wird man doch wohl anzunehmen geneigt sein. Bei Brygos hat die unserem Demophon entsprechende Figur auch einen Namen gehabt, von dem jetzt nur mehr ΛCΕ[erhalten ist. Purgold [1]) vermuthet, dass er auf άνθης ausging. Eine positive Deutung finde ich nicht, doch ist damit Robert's Erklärung als Odysseus beseitigt. Aber seinen Akamas hat Brygos sich inschriftlich gesichert [2]). Weil Neoptolemos alle Hände voll zu thun hat, muss dieser die Polyxena wegführen, Demophon fällt bei Euphronios, wie wir sehen werden, auch die Aufgabe zu, für Neoptolemos zu arbeiten. Das ist bezeichnend. Zunächst holt die rothfigurige Schalenmalerei, kaum dass sie sich vom Zwange der alten Typik frei gemacht hat, ihre attischen Helden herbei, ohne noch eine rechte Verwendung für sie zu haben. Hinterher fällt ihr dann die rechte Motivirung ein und sie schafft nun jenen herrlichen Typus von der Befreiung der Aithra durch ihre Söhne, der deutlich den Stempel polygnotischer Inspiration trägt.

Von der zweiten Aussenseite ist nur der Rest einer einzigen Figur erhalten. Es ist ein mit Schild und Lanze

[1]) Bei P. J. Meier, Arch Ztg. 1884 S. 250.

[2]) Derzeit ist nach der erwähnten Revision von dieser Inschrift nur mehr ein A, von der der Polyxena nichts mehr zu sehen gewesen doch liegt kein Grund vor, die frühere Lesung in Zweifel zu ziehen.

ausfallender Krieger, der wiederum so bestimmt an seinen blondlockigen Kameraden auf der Brygosschale erinnert, dass über dessen Abhängigkeit kein Zweifel aufkommen kann. Die Unterschiede wollen nicht viel besagen, Brygos hat seinen Helden bartlos gemalt, bei Euphronios ziert ihn ein leichter Wangenflaum, statt der Lanze, die er hier hat, zückt er dort ein Schwert. Ist nicht auch das Fehlende nach Brygos zu ergänzen? Die Frage hat bereits Robert aufgeworfen und, wenn auch mit Einschränkungen, bejaht. Wenn ich es zuversichtlicher und vollständiger thue, so geschieht dies darum, weil ich mich auf ein Monument stützen zu können glaube, dem hier besondere Zeugnisskraft zukommt, auf das Robert an anderer Stelle [1]) als hiehergehörig hingewiesen hat. Es ist eine Schale des Kachrylion, deren Schicksale bisher nicht über das Musée étrusque de Canino verfolgbar sind. Die Beschreibung unter Nr. 1186 daselbst bietet eine Reihe von Räthseln, deren vollständige Lösung nur von der Wiederauffindung des Werkes zu erwarten ist. Ich setze den uns zunächst interessirenden Theil derselben hieher: A l'extérieur d'un côté un homme est renversé par un adolescent furieux qui d'une main le retient par les cheveux, et de l'autre léve l'épée pour le percer: une matrone drapée retient l'épée, une autre femme plus jeune accourt avec une espèce de massue dans la main droite; près de l'homme renversé un adolescent encourage par ses gestes le meurtrier à accomplir sa vengeance. Dann folgt die Deutung auf die Ermordung des Aegisthos, welche bis jetzt trotz mancher Schwierigkeiten, die sie bot, allgemein angenommen ist. Aber Ro-

[1]) Bild und Lied S. 159.

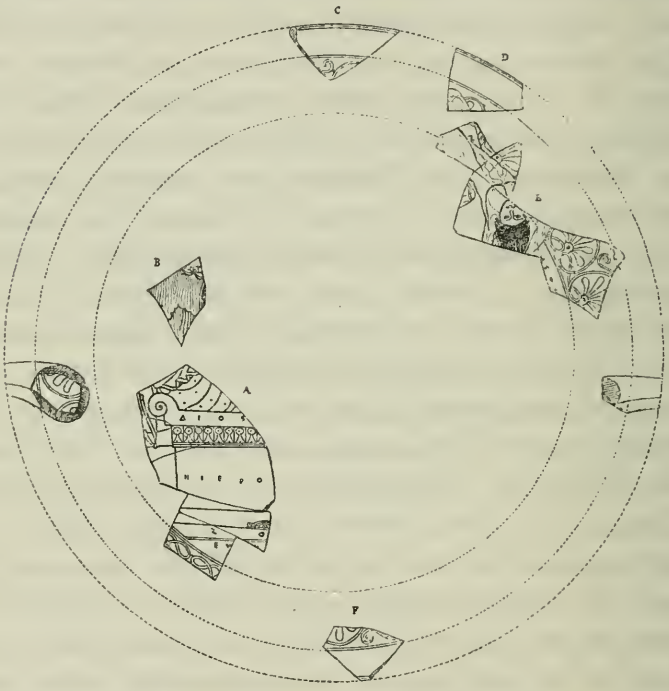
bert's Bemerkung, dass, wenn die Frau wirklich eine Keule und kein Doppelbeil schwingt, der Gedanke an die Andromache der Iliupersis nahe liege, ist unzweifelhaft richtig. Der Ausdruck une espèce de massue gewinnt erst durch die Mörserkeule der Brygos- und Vivenziovase Vorstellbarkeit, während es undenkbar ist, dass ein Beil nicht als Beil beschrieben worden wäre. Damit werden aber auch sofort die übrigen Figuren klar. Der adolescent furieux, sein Opfer, die Matrone und der gesticulirende Jüngling, sie finden sich sammt und sonders auf der Brygosschale, natürlich nicht ganz porträtähnlich. Als Varianten sind zu notiren: Der Angreifer ist auf der Kachrylionschale wohl schildlos zu denken, was mit der Vivenziovase zusammentrifft, da er den Gegner bei den Haaren fasst. Die Matrone dürfte vielleicht wie bei Brygos doch blos eine heftig abwehrende Bewegung machen, die eine solche Annahme ermöglichte, denn es liegt nicht in der Art dieser Kunst, ein starkes Motiv wirkungslos verpuffen zu lassen. Der Jüngling, der den Mörder zum Vollzuge der Rache aneifert, ist — ich begreife nicht, wie Robert hier zu seiner Alternative „Odysseus oder ein Trojaner" kommt — doch niemand Anderer, als der Astyanax des Brygos, der nur hier vor seiner Mutter zu stehen kommt und dessen heftige Schreckensgeberden nur missdeutet worden sind. Aber im Wesentlichen sind doch die beiden Compositionen so nahe verwandt, dass sie von einander oder gemeinsam von einer dritten abhängig sein müssen.

Für Kachrylion liegt nach allen vorher vermerkten Analogien die Annahme eines directen Zusammenhanges mit Euphronios sehr nahe, und von ihm als dem Aelteren könnte dann wieder Brygos abhängig sein. Indess, dass

dem so nicht ist, geht aus folgender einfacher Erwägung hervor: Brygos kann das Kämpferpaar, das zu dieser Scene hinüberleitet, nicht von Kachrylion haben, bei dem es fehlt, er entlehnte es von Euphronios. Andererseits haben Brygos und Kachrylion die Matrone, nennen wir sie doch bei ihrem rechten Namen Hekabe, gemeinsam, die auf unseren Schalenfragmenten nicht erscheint. Robert, der diese Figur Helena benannt hat, zieht daraus den Schluss, dass auch die dieser symmetrisch entsprechende Figur des Astyanax hier gefehlt habe. Bisher hatte man in der Scene der Brygosschale die Erbeutung des Astyanax erkennen zu müssen geglaubt. Die Action der dargestellten Personen und ihre beigeschriebenen Namen bürgten dafür. Robert interpretirte in dieselbe auch noch die Wiedererlangung der Helena hinein. Da erscheint es denn doppelt sonderbar, dass die euphronische Vorlage gerade Helena und Astyanax ausgelassen haben soll, bei sonstiger bis in's Kleine gehender Uebereinstimmung. Ich kann den Grund des Fehlens der Frauengestalt nur in dem trümmerhaften Zustande der Vase suchen. Das Erhaltene lehrt nur, dass sie da nicht stand, wo sie bei Brygos steht, und da steht sie ungünstig genug, wie ein Blick auf das Durcheinander der Beine an dieser Stelle der Brygosschale zeigt. Nun ist der Astyanax der Kachrylionschale weiter nach vorn gerückt, und war das auch bei Euphronios der Fall, dann kann man unter Wahrung der symmetrischen Anordnung auch die Hekabe einsetzen und daher ein durchaus euphronisches Compositionsschema herausbekommen. Damit entfällt zugleich die Nöthigung, Kachrylion in Abhängigkeit von Brygos zu setzen; er bleibt wie sonst in dem Bannkreis des Euphronios. Von dem Verhältnisse von Brygos

zu unserem Meister haben wir noch zu handeln, doch zuvor wende ich mich noch zur Betrachtung des Innenbildes.

Der hergebrachte Typus von der Tödtung des Priamos durch Neoptolemos, der den Leib des Enkels als Waffe gegen den Ahnherrn schwingt, erscheint hier in ungebrochener Kraft und Frische. Wäre es uns auch vergönnt,



mehr als die wenigen Reste zu schauen, der Eindruck des Könnens unseres Meisters ist einer erheblichen Steigerung wohl kaum fähig. Er gibt sich besondere Mühe, die alte Geschichte so lebendig zu erzählen, als ob sie neu wäre. Διὸς ἱερόν schreibt er auf den Altar, auf den der greise Held des Drama's von Troja's Fall sich geflüchtet hat. Neu ist nicht einmal, dass der Kopf des Astyanax en face

erscheint und dass seine Haare wirr herabfallen; in ihrer Art hat das die archaische Kunst auch gemacht, wie die Triester Amphora, Gerhard A. V. 214 (Overbeck, Troischer u. theb. Bilderkreis XXV, 3), zeigt, aber die besondere Sorgfalt, die der Innenzeichnung des Körpers gewidmet ist, lässt uns das vergessen. Das Gesicht en face ist dem Meister freilich hier ebensowenig gelungen, als in den drei anderen Beispielen, die seine bezeichneten Gefässe liefern, der Sikeline, dem Prokrustes und Troilos, doch erinnert die malerische Behandlung des Haares an den Antaios des Pariser Kraters. In der rothfigurigen Gruppe ist die Scene der Bologneser Amphora der unseren am nächsten verwandt, die anderen Glieder derselben zeigen deutlich die Tendenz, das Entsetzliche des Ereignisses immer mehr zu mildern. Während hier Astyanax noch lebend und unversehrt ist, schwingt der Neoptolemos der Brygosschale nur mehr den Leichnam desselben und auf der Vivenziovase liegt der todte, von Wunden bedeckte Körper des Knaben auf dem Schosse des Priamos. So ist denn der tödtliche Wurf zum Werfen der Leiche geworden. Die Schale aus Orvieto lässt gar — nach einer Variante des archaischen Schema's — Priamos allein am Altar von Neoptolemos getödtet werden, und wie ihr Meister dieses Schema ausgedeutet hat, verräth das Innenbild, das die vollzogene Rettung eines Knaben zeigt. Damit ist auch der Kern des archaischen Typus, den Euphronios allein unangetastet liess, umgestaltet [1]).

---

[1]) Zu der Aufzählung der Vasenbilder dieses Typus bei Luckenbach S. 631 ist hinzuzufügen: Zur ersten Gruppe, die Astyanax weglässt, schwarzfigurig, Berlin 3996, abgebildet Furtwängler Sammlung Saburoff Taf. 48 (rothfigurig die erwähnte Schale). Zur zweiten, schwarzfigurig, Berlin 3988, Dreifuss aus Tanagra, kaum attisch, wie Furtwängler

Zur Würdigung der Gesammtcomposition unserer Schale ist es unerlässlich, wieder daran zu erinnern, dass Euphronios den alten Typus in Stücke zerspalten vorfand, die einzeln von den Meistern des streng-archaischen Stiles weiter durchgebildet waren, ohne dass darüber die Grundstimmung des Ganzen verloren ging. Es war eine feierlich düstere Stimmung. Die Grösse des aufgehäuften Frevels weist deutlich auf das alte Epos zurück, welches die Unfälle der Heimkehr zu motiviren hatte. Erst nach den Persersiegen konnte eine andere, nicht mehr specifisch religiös, sondern national gefärbte Auffassung der Sage platzgreifen, und damit schlug die epische Tonart in die dramatische um. Auf seinem eng umgrenzten Gebiete hat Euphronios diesen Umschwung herbeigeführt. Für seine Schalentrilogie griff er jene beiden Hauptmomente heraus, an denen auch der archaische Meister der Berliner Iliupersis-Amphora sein Genügen fand, die Wiedererlangung der Helena und die Vernichtung von Priamos Geschlecht. Wie er den ersten Vorwurf neu gestaltet hat, darüber haben wir nun nichts weiter zu bemerken; in der Behandlung des zweiten tritt seine künstlerische Eigenart besonders bedeutsam zu Tage. Er nimmt mit sicherem Tacte den herrlichen alten Typus zunächst einfach herüber, doch mildert er seine dunkle Kürze, indem er die voraufgehende Scene vom Fange des Astyanax, vielleicht nach einem alten Liede, schafft und sie mit der ersten durch ein die Situation schärfer markirendes Kämpferpaar verbindet. Vom Eindrucke

annimmt, abgeb. a. a. O. Taf. 49. Ein Druckfehler lässt bei Luckenbach *B* das British Museum statt des Berliner Museums (1685) angegeben erscheinen. Rothfigurig sind aus dem auf S. 162 gegebenen Verzeichnisse die Nummern 1, 4, 6.

dieser Schöpfung zeugen uns die Kachrylion-, die Brygos- und die Vivenziovase. Aber besser kann uns nichts die hohe Ueberlegenheit unseres Meisters zeigen, als der Vergleich mit Brygos, der für sich allein oder in anderer Umgebung betrachtet stets eine achtunggebietende Stellung einnimmt. Die Iliupersisschale des Brygos ist seit ihrem Bekanntwerden Gegenstand eindringlicher Exegese gewesen, ohne dass auch nur über die Hauptpunkte eine Einigung erzielt worden wäre. Die Lösung der grössten Schwierigkeiten gibt nun, nachdem die oben erwähnte Revision der Inschriften den kühnen Erklärern ein Halt zugerufen, die Erkenntniss ihrer Abhängigkeit von Euphronios, und sie gibt sie nicht zu Gunsten jenes Meisters. Brygos hat die Vorlage insoferne frei benutzt, dass er der Scene der Ermordung des Priamos den Platz auf der einen Aussenseite eingeräumt hat, während er die Verbindung der beiden Aussenseiten durch ein Kämpferpaar zu einem einheitlichen Ganzen fortbestehen liess. Daraus ergab sich nun als nächste Consequenz, dass ihm für das Innenbild die Vorlage ausging, die er durch eine troisch sein sollende Credenzscene, der man die Verlegenheit aber deutlich anmerkt, ersetzt. Böser jedoch war es, dass jetzt die Aussenseiten trotz des guten Bindemittels auseinander fielen, denn Neoptolemos kann einmal nicht zugleich den Priamos tödten und Astyanax erjagen. So musste er denn im letzten Falle den Namen eines Bekannten, Orsimenes [1]), tragen, denn im ersten Falle kann er sicher nicht entbehrt werden und um die Scheidung sicher durchzuführen, erhält nach

[1]) Orsimenes schon von Heydemann a. a. O. S. 22 als bei Euthymides (Sign. 3) wieder vorkommend erwähnt.

altem Recepte der Eine einen Bart. Nur schade, dass der wieder an den Unrechten gekommen ist. Wir kümmerten uns nicht weiter um des Orsimenes Bart, aber er hat keinen und der bärtige Neoptolemos ist und bleibt nach Euphronios ein Missgriff. Ein paar geschickt angebrachte Goldpunkte und die reichliche Verwendung der rothen Farbe, das ist Alles, was er vor diesem voraus hat. Auf die Gesammtbeurtheilung kann das kaum viel Einfluss haben.

Wenn ich von der euphronischen Vorlage sprach, so möchte ich doch einmal auch ausdrücklich bemerken — und gerade dieser Fall bietet dazu die beste Gelegenheit — dass es nicht nothwendig, ja sogar schwer möglich ist, sich gerade das Gefässbild als solche zu denken. Um Vieles einfacher wird die Annahme sein, dass der Pinax, auf welchem der Meister seine Composition skizzirt haben wird, der directe Träger der Tradition gewesen sei. Er blieb daheim, während das fertige Gefäss seine Reise über das Meer antrat, und wirkte weiter, nachdem jenes hellenischen Augen längst entschwunden war. So erklärt es sich besonders leicht, wenn ein ursprünglich für den Innenraum bestimmtes Bild nach Aussen zu stehen kommt, oder wenn die gleichen Bilder in anderer Umgebung wiederkehren, wie die mehrfache Benützung der Vorlage durch verschiedene Hände. Sollte man aber diese Annahme benutzen wollen, eine alte Hypothese über die Bedeutung von ἔγραψεν und ἐποίησεν zu erneuern, so hätte man neben einer anderen Reihe von Unzukömmlichkeiten zunächst das theils schon besprochene, theils noch zu besprechende Verhältniss unseres Meisters zu Euthymides und Duris umzukehren.

Ich kehre noch einmal zu unserem Innenbilde zurück, um von den beiden Inschriftenresten unterhalb desselben zu sprechen. Das ...OΣ in der Zeile (linksläufig) ergänzte der Herausgeber καλός, da rechts nur für drei oder vier Buchstaben Raum ist. Aber völlig unstatthaft ist es, wenn er dies καλός auf Neoptolemos bezieht und meint, Euphronios habe damit seine Befriedigung über das Gelingen dieser Figur ausdrücken wollen. Ich sehe weder in den angezogenen Beischriften der Eurystheusschale noch sonst eine Berechtigung zu der Annahme, Euphronios habe im Selbstlobe es Euthymides gleich gethan, er hatte es doch weit weniger nöthig. Die Inschrift lässt sich aber füglicher — nach Analogie der Troilosschale — zu Λύκος ergänzen. Die darauf folgende Signatur EV . P ergänzt derselbe Εὐφρόνιος ἔγραψεν und nicht ἐποίησεν, aus dem Grunde, weil ihm das Gefäss den mit ἔγραψεν signirten näher zu stehen scheint. Auch wenn ich diese Meinung theilte, könnte ich daraus den gleichen Schluss nicht ziehen. Das ἔγραψεν jener drei Gefässe bedeutet nach meiner Meinung nur, dass dort die jedesmal hervorragende Töpferarbeit anderer Hand in der Malersignatur nicht ohne Rest aufgehen sollte. Kachrylion hat seinen Antheil noch speciell gewahrt, Euxitheos nicht; hier aber, wie die Ergänzung schliesslich ausfallen mag, nach dem Töpfer fragen wir nicht weiter.

VIII. DIE THESEUSSCHALE.

Vor wenigen Jahren hat ein glücklicher Fund zu Caere, der hoffentlich nicht vereinzelt bleiben wird, den bisher bekannten Gefässen des Euphronios eine Schale von ungewöhnlicher Grösse und ungewöhnlichem Kunstwerthe

beigesellt, der wir wesentliche Aufschlüsse über die künstlerische Individualität unseres Meisters verdanken [1]). Leider

[1]) Der Durchmesser (ohne Henkel) beträgt 0·4 Meter. Der Fuss fehlt und war schon im Alterthume restaurirt, wie ein im Stumpf steckender oxydirter Bronzenagel beweist. Die Figurenhöhe beträgt in den Aussenbildern 0·18, im Innenbilde 0·28 Meter, gegen 0·085 Meter unserer Reproduction.

geben die Publication De Witte's wie das von dieser abhängige Vorlegeblatt und noch mehr unsere Illustrationen ihre Bilder nur in starker Verkleinerung wieder, was dem Charakter derselben Eintrag thut. — Diesmal ist, nach dem einfachen ἐποίησεν zu urtheilen, auch die Töpferarbeit von Euphronios. Die grössere Anlage musste vor Allem dem Schalengrunde zu Gute kommen, den er, ganz anders wie bei jener früheren von Kachrylion gearbeiteten Schale fast völlig gleichen Umfanges, zum Träger eines im grossen Stile gedachten Gemäldes schuf. — Wir befinden uns in der Meerestiefe. Drei Delphine durchschneiden in krummen Linien das Wasser, das sie vergegenwärtigen. Nur durch ein Wunder ist der edle junge Held hinabgelangt. Ein Triton (TRITO) mit feuchtem Haare und Barte, dessen Fischleib in einen menschlichen Kopf und in Menschenarme ausgeht, hat ihn gebracht, und zu den Füssen seiner Herrin zurückgekehrt, bietet er ihm Stirn- und Handfläche zu Stützen seiner Fußsohlen, des Winkes gewärtig, der ihn seinen Schützling wieder nach oben zu bringen heissen wird. Theseus (ΘESÈVS) ist es, den er trägt, eine Gestalt, die das Sapphische ὅρπακι βραδίνῳ σε κάλλιστ' εἰκάσδω in Erinnerung ruft. Nichts verhüllt der kurze dünne Chiton, den die Fluth bauscht. Die blonden Locken umschliesst ein dünnes Band, ein Ring den rechten Knöchel. An der Seite hängt sein Schwert. Staunend zieht er die Linke zurück, die Rechte Amphitriten (AMΦ....TE) bietend, die ihm die ihre entgegegenstreckt. Sie sitzt auf einem stilvoll verzierten, kissenbelegten Stuhl, mit einem durchsichtigen Doppelchiton bekleidet, den Mantel um das Hinterhaupt gezogen. Was die Linke zwischen Daumen und Zeigefinger hält, wird aus der Abbildung nicht klar, nach De Witte's Versiche-

rung ist es ein Kranz. Zwischen beiden steht etwas tiefer Athene (ΑΘΕΝΑΙΑ), das behelmte Lockenhaupt gegen Amphitrite neigend, in der Linken den Speer, den sie hoch an der Spitze fasst, wie zum stillen Zeichen, dass sie friedlich naht. Auf der Rechten hockt vertraulich ihre Eule. Die Arbeit der schuppigen Aegis mit dem Gorgoneion daran, wie des Helmes, zeugt von liebevollster Sorgfalt. In der Gegenstellung der Füsse liegt noch ein Rest archaischer Befangenheit, während der Kopf jene reine und doch auch strenge Schönheit athmet, die an der Lemnierin so gepriesen wird. — Der ruhigen, fast feierlichen Stimmung, die über dem Ganzen schwebt, entsprechen die einfachen Linien der Composition. Das Schwergewicht der Action liegt in der von links nach rechts hinabgehenden förmlichen Welle von Händen, die Athenen's Speer in ihrer Mitte senkrecht durchschneidet. — Der Inhalt unseres Bildes liest sich wie vom Blatte. Theseus ist unter Athenen's Schutze in das Haus seines Vaters gelangt, von einem seiner dienstbaren Geschöpfe sorgsam durch die Fluthen geleitet, und steht nun vor seiner Stiefmutter, die ihn freundlich empfängt. Den Grund dieses Besuches würden wir wohl vergeblich aus dem Bilde selbst errathen wollen. Pausanias erzählt uns den betreffenden Mythos (vergl. Hygin, Poetae astr. II, 5) gelegentlich der Erwähnung eines Bildes von Mikon im Theseion (I, 17), hinzufügend, dass es ohne Kenntniss desselben unverständlich bleibe, theils weil es von der Zeit gelitten, theils weil Mikon ihn nicht ganz dargestellt. Minos habe nämlich, als er den Theseus mit den übrigen zum Opfer Bestimmten nach Kreta führte, sich in eine derselben, in Periboia, verliebt und den Theseus, der seiner Neigung entgegentrat, unter Anderem auch höhnend auf-

gefordert, wenn er wirklich ein Sohn Poseidon's sei, wofür er sich ausgebe. ihm doch den Siegelring vom Grunde herauf zu holen, den er in's Meer werfe. Das habe nun Theseus gethan und noch dazu einen goldenen Kranz, ein Geschenk Amphitritens, mitgebracht. In diesen Worten liegt allerdings die Lösung unseres Bildes, aber eine Lösung, welche die Frage in einem höheren Sinne neu stellt. Denn die Erwägung der Seltenheit des Mythos, der Zeit, des Ortes wie des Ansehens jenes Mikon'schen Werkes, der stilistischen Beschaffenheit dieses Innenbildes und das Ausklingen des Theseusgedankens auf den Aussenseiten legen die Annahme eines Zusammenhanges beider Gemälde so nahe, dass man geneigter sein dürfte, gleich nach der Art der Benützung zu fragen, als sie selbst in Zweifel zu ziehen. Dass wir blos die Grössenverhältnisse unserer Schale zu ändern brauchen, um sofort das Mikon'sche Gemälde zu erhalten, wie De Witte sich zu denken scheint, glaube ich freilich nicht. Abgesehen davon, dass eine solche Annahme mit der künstlerischen Individualität des Euphronios gar nicht rechnet, muss doch auch die Projection von der Wandfläche auf das Schalenrund in Anschlag gebracht werden, und schon weil unser Bild seinem Raume auf das Trefflichste angepasst ist, werden wir hier weder eine Copie, noch eine Uebersetzung, sondern eine Umschöpfung vermuthen. Ein Mittel, der Lösung dieser Frage wesentlich näher zu kommen, haben wir in zwei anderen Darstellungen desselben Mythos, von denen die eine auf einem schon von Brönstedt richtig gedeuteten Krater von Agrigent, ehemals im Besitze des Duc de Luynes, jetzt auf der Pariser National-Bibliothek, so sehr sie sich vom Euphroniosbilde unterscheidet, doch vermöge ihres grossartigen Charakters

dieselben Ansprüche machen darf, im gleichen Sinne als eine Reproduction des Mikon'schen Gemäldes zu gelten [1]). Die andere, gleichfalls auf einem Krater, hat Fr. Lenormant zuerst richtig gedeutet. Das Gefäss befindet sich im Museum zu Bologna und ist mir bis jetzt blos durch die Beschreibung Gherardini's bekannt, der die längst erwünschte Publication desselben für die nächste Zeit vorbereitet. Aus dieser Beschreibung, die ich unten deutsch wiedergebe [2]), geht mit voller Sicherheit hervor, dass der

---

[1]) Abgebildet Mon. I, 52, 53. Derselben Hand dürfte der bekannte, gleichfalls agrigentinische Krater mit Alkaios und Sappho, München 753, und die Triptolemosvase Él. cér. III, 59. 60, angehören. Sie stehen sich stilistisch sehr nahe. Auffallend ist, dass bei sämmtlichen die Kehrseite das Schema der Vorderseite, doch mit anderen Figuren, ziemlich leblos wiederholt.

Unseren Mythos, natürlich ohne jeden stilistischen Zusammenhang mit dem Bilde im Theseion, glaube ich auf der Vorderseite der berühmten Portlandvase dargestellt, die man übereinstimmend, jedoch gegen die Möglichkeit des Mythos, auf Peleus und Thetis bezog. Ich brauche wohl nicht weiter auszuführen, wie die Hauptzüge der Composition dieser Deutung entgegenkommen. Einer Erklärung bedarf nur der Eros, der dem Jüngling den Weg zu Poseidon's Palaste gezeigt. Es wäre ganz im Geiste der Zeit, welcher dieses Kunstwerk angehört, wenn sie der alten Form der Sage durch das Motiv einer Liebe zwischen Theseus und Periboia einen mehr modernen Anstrich hätte verleihen wollen. In anderer Dienstleistung erscheint auch Eros im Palaste Poseidon's auf dem Bologneser Krater.

[2]) Bull. 1878 S. 236. In der Mitte unten ist auf einer Kline Poseidon ausgestreckt; mit Lorbeer bekränzt, den linken Arm auf's Kissen gestützt, hält er in der Rechten den Dreizack. Bei der Kline befindet sich ein Schemel. Rechts von Poseidon erhebt ein bärtiger, lorbeerbekränzter Triton in langem Gewande den nackten, jugendlichen Theseus in seinen Armen. Theseus reicht seine Hand der Amphitrite, die ganz in ihren Mantel eingewickelt mit der Strahlenkrone auf dem Haupte und mit langem Haare in der Höhe sitzt und in den Händen einen grossen Kranz hält, den sie Theseus zu reichen scheint. Sowohl unterhalb wie oberhalb des Theseus rechts von Amphitrite befinden sich die Obertheile und Capitäle (ein dorisches und ein jonisches) von

Krater von Bologna einer erheblich späteren Zeit angehört als die beiden anderen Monumente, aber auch zugleich, dass sein Meister beherzter als der des Agrigentiners nach dem Stoffe griff, den ihm das Theseionbild bot, freilich um ihn in seine Weise zu übertragen. Bei jenem konnte die Deutung lange Zeit zweifelhaft bleiben. Die volle Bestätigung bot erst das Bild des Euphronios nicht etwa durch schlagende Analogie, sondern durch die Uebereinstimmung in einem an und für sich sehr wenig wesentlichen Punkte, von dem aus die anderen Erklärer ihre Unmöglichkeit zu beweisen glaubten. Es ist das Ringelchen um den rechten Knöchel des Theseus. Duc de Luynes (Vases p. 10) erblickte darin ein Zeichen der Lahmheit und vermuthete in seinem Träger Hephaistos, der im Begriffe, in den Olymp zurückzukehren, Abschied nehme von Nereus und den Nereïden [1]). Welcker (Ann. 1840 p. 253 ff.; Alte Denkmäler III, 405 ff.) hielt an einem Abschiede von Nereus

zwei je einen Dreifuss tragenden Säulen. Hinter Poseidon rechts giesst ein langgeflügelter Erote eine Flüssigkeit aus einem Stamnos in einen Krater, der am Boden steht, daneben eine Oinochoe. In der Höhe gleichsam wie auf einem Felsen, sind vier Frauen. Zwei, näher der Amphitrite, scheinen sich über das Schauspiel vor ihnen zu unterhalten, die eine, im Chiton und Peplos, berührt ihr Haar mit der Rechten, die andere, im Chiton und im reichen langärmeligen Obergewande, legt zärtlich ihren rechten Arm auf die linke Schulter der ersten. Die dritte und vierte sitzen, mit dem Doppelchiton bekleidet, auf dem Felsen und wenden sich gleichfalls zur staunenden Betrachtung der Scene, die letzte lässt ein Tympanon ertönen. Der Hintergrund ist als eine bergige und felsige Landschaft durch die Pflanzen, die hie und da aufspriessen, angezeigt und durch Helios, der links oben auf einem Wagen erscheint, von dessen Viergespann blos die Köpfe sichtbar werden, während die unteren Theile hinter dem Felsen verschwinden. Links schliesst die Scene ein mit einem Kranze behängtes Schiffsvordertheil, um das Meer zu bezeichnen.

[1]) Vergl. Ilias XVIII, 400.

fest und substituirte für die allerdings schwer begreifliche Luynes'che Benennung des Jünglings, die seinem Charakter weit entsprechendere des Achilleus, wobei er den Ring als Andeutung seiner verwundbaren Stelle auffasst, ob er auch gleich in der Anmerkung mehrere Beispiele des Episphyrion citirt, wo er den Schluss auf Achilleus als unstatthaft anerkennt [1]). In der That liegt hierin auch gar nichts Charakteristisches, und wenn Euphronios sowohl wie der Meister des Agrigenter Kraters diesen sehr unwesentlichen Schmuck angeben, so haben wir ihn auf das gemeinsame Original zurückzuführen. Eine allgemeine Aehnlichkeit verleugnet die Figur des Theseus beider Darstellungen keineswegs. Doch ist sie fast die einzige, die sich zwischen ihnen findet, während tiefgehende Divergenzen sogar in den Hauptpunkten bestehen. So lässt Euphronios Poseidon fort und setzt Amphitrite, die am Krater von Agrigent hinter seinem Throne steht, an dessen Stelle; dort fehlt Athene, fehlt das herrliche Motiv des den Theseus tragenden Triton. Der Bologneser Krater stimmt hier in diesem Hauptpunkte mit Euphronios überein, doch unterscheidet er sich wieder von

[1]) Umgekehrt scheint mir das von Braun, Bull. 1847 S. 140, besprochene Bild einer Volcenter Vase statt Theseus' Anerkennung durch Poseidon Achill's Abschied von Nereus vorzustellen, denn der angebliche Theseus erscheint vor dem angeblichen Poseidon in Reisetracht und mit einem Genossen. Ebenso urtheile ich über die Amphitrite, British Mus. 809, welche im Kataloge auf die Erkennung des Theseus bei seiner Ankunft in Athen durch Aegeus und Aithra in Gegenwart Poseidon's (!) bezogen wird, nach einer mir von Benndorf gütigst zur Verfügung gestellten Skizze. Die Anwesenheit Poseidon's kann beim Abschiede Achilles' von Nereus und Thetis nicht befremden. Schwerer ist die Bandrolle zu erklären, die der Greis Achill hinreicht. Eine Tänie hat hier keinen rechten Sinn, für ein Episphyrion ist's viel zu viel. Darf man sich hier daran erinnern, dass Achill auf der Sosiasschale den Patroklos verbindet?

ihm darin, dass auch hier Poseidon als Hauptfigur erscheint, und vom Agrigenter, dass Theseus dort von der sitzenden Amphitrite begrüsst wird. Beide überbietet er in der Quantität des Dargestellten. Während diese in knappen Zügen, die nichts Nebensächliches enthalten, den Vorgang schildern, erweitert sich hier die Scenerie, und eine Oberwelt, der man die ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit der Meerestiefe nicht anmerkt, erscheint über derselben. Woher sie kam, bis zu einem gewissen Grade können wir das noch erschliessen. Drei Gefässe mit Darstellungen des Parisurtheiles, die mit einander eng zusammengehören, die Karlsruher Hydria (36) aus Ruvo, abgebildet Gerhard, ap. Vasenb. Taf. *D* 2, der Petersburger Krater 1807 aus Juz Oba, abgebildet Compte-rendu 1861, Taf. 3 u. 4, und der noch unpublicirte Wiener Krater aus Orvieto zeigen uns einzelne Stücke derselben. An Eris und Themis des Petersburger Kraters, deren Reminiscenzen auch die beiden anderen Bilder zeigen, gemahnt die Gruppe der zwei stehenden Zuschauerinnen des Bologneser Kraters, sowohl dem nur leicht veränderten Motiv, als der hier charakteristischen Gewandung nach; der aufsteigende Helios findet sich auf der Karlsruher und Wiener Vase wieder. Es kann nun meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, dass diese Scene ganz vortrefflich zum Parisurtheil passt. Es ist das Vorspiel im Himmel, jenes das Vorspiel auf Erden zum troischen Krieg, und die Auseinandersetzungen Benndorf's [1]) über eine andere bildliche Fassung jenes Mythos auf einer bekannten Wiener Vase erhalten eine volle Bestätigung durch die Rückseite des Wiener Kraters, die eine

[1]) Griech. und sicil. Vasenb. S. 78.

ausführliche Replik jener Darstellung bietet. Eine solche Auffassung des Parisurtheiles weist aber gebieterisch auf einen grossen Künstler, und der Stil der Vasenbilder lässt auf ein berühmtes Original der Zeit des Zeuxis und Parrhasios rathen. Der Meister des Bologneser Kraters hat also contaminirt und sicherlich auch interpolirt, sein Werk ist als Zeugniss für Mikon nur mit Vorsicht zu gebrauchen.

Doch was malte Mikon überhaupt? Nicht die ganze Sage, bemerkt Pausanias. Dass er allerdings nur einen Moment daraus entnahm, ist so selbstverständlich, dass wir Pausanias für abgeschmackter halten müssten als er wirklich ist, nähmen wir an, dass seine Bemerkung dahin zielte. Wahrscheinlicher dünkt mich, dass er im Bilde die Weglassung eines Umstandes, der in der Sage, wie er sie kannte, eine Rolle spielte, auffallend fand. Alle drei Vasengemälde kennen die Rückgabe des Ringes nicht, den Angelpunkt seiner Erzählung, und erlauben uns den Schluss, dass sie auch bei Mikon fehlte. Immer empfängt Theseus nur den Kranz Amphitritens, welcher bei Pausanias wie eine Zugabe zum Ringe erscheint, während der Ring fehlt, vielleicht nur, weil dessen Uebergabe ein wenig monumentales Motiv bot. Doch sieht es fast aus, als ob zwei gesonderte Traditionen hier in eine verschmolzen seien. Denn was der goldene Kranz soll, wenn Theseus dem Ringe nachspringt, ist nicht abzusehen. Wohl aber gibt er für sich allein, wie ihn die Vasenbilder zeigen, einen guten Sinn. Dann hat sich Theseus aus eigenem Antriebe in's Meer geworfen und bringt aus der Tiefe ein wundersames Wahrzeichen, das allem Zweifel ein Ende macht. Mikon mag diese würdigere Auffassung selbst ersonnen haben. Die Malerei des Polygnot und seiner Genossen stand ja

dem Mythos ebensowenig blos receptiv gegenüber, als das gleichzeitige Drama. Die Periegeten-Tradition hat aber daraus nur eine Bereicherung der alten Sage um ein zweites Wahrzeichen entnommen und musste freilich dann finden, dass er nicht den ganzen Vorgang geschildert habe. Mehr wird man also wohl kaum aus der Bemerkung des Pausanias schliessen dürfen. Namentlich glaube ich nicht, dass sie uns zur Annahme berechtigt, auf Mikon's Bilde habe wie auf der Euphroniosschale Poseidon gefehlt. Er ist allerdings durch die neue Fassung des Mythos weit weniger nothwendig geworden, dennoch ist ein Grund, warum er auf der Wand des Theseions weggeblieben sein soll, nicht anzugeben. Im Schalenrund konnte die sitzende Figur nicht die Mitte einnehmen, wie an der Fläche des Kraters, und damit war die Nothwendigkeit einer Umarbeitung vorhanden. Amphitrite, deren Stellung der Krater wahrscheinlich dem Originale entsprechend angibt, hat bei Euphronios die Rolle des Fehlenden mit übernommen. Die Einführung durch Athene braucht nicht nothwendig des Euphronios Gedanke zu sein, weil beide Kratere sie nicht enthalten, und wenn ich doch früher geneigt war, die Entstehung vor Allem dieser vermittelnden Figur, die für die Rundcomposition geschaffen erscheint, in das Schalenrund zu versetzen, so bin ich jetzt durch den Hinweis Winter's [1]) auf die Athena der Jasonschale des Museo Gregoriano vom Gegentheile überzeugt worden. Je weniger ich geneigt bin, mit dessen Annahme euphronischen Ursprunges jener Schale übereinzustimmen, desto mehr weist doch auch für mich die in allen wesentlichen Zügen genaue Uebereinstimmung

[1]) Die jüngeren attischen Vasen S. 42.

der beiden Athenagestalten auf ein gemeinsames Original zurück, und die eindringliche Vergleichung beider, die unbedingt zu Gunsten unseres Bildes ausfällt, macht mir Winter's Meinung ansprechend, von allen Figuren desselben sei es gerade die Athena, in der am meisten vom Originale bewahrt blieb. Wie völlig ward sie aber auch Euphronios zu eigen? Der Meister des Agrigentinischen Kraters gibt nur die Hauptzüge des Mikon'schen Bildes zum Theile treuer als Euphronios wieder, aber er gibt sie nicht über die einfachsten Linien hinaus. Während uns das Schalenbild von der feineren Ausmalung der Scenerie geradezu Wunderdinge erzählt, wird dort durch ein Delphinen-Ornament am Schemel Poseidons Alles abgethan. Euphronios hat sich im Grossen weit mehr Selbständigkeit dem Original gegenüber gewahrt und hat auch damit mehr von dessen Geiste gerettet, als ein Copist gekonnt hätte. Er ist seinem Vorbilde aber auch jenseits der Grenzen gefolgt, die der Vasenmalerei damals gesteckt zu sein schienen, und hat ein Werk geschaffen, das uns eine deutlichere Vorstellung als alles Andere, was wir besitzen, von dem Wesen Polygnotischer Kunst gibt.

Ein Kranz von Theseusthaten schlingt sich aussen um die Schale: die Abenteuer mit Skiron, Prokrustes, Kerkyon und dem marathonischen Stiere. Der Tradition läuft diese Anordnung direct zuwider und in kaum geringerem Masse auch der Inhalt. Um so wunderbarer muss das Auftreten einer ganzen Reihe gleichartiger Theseusschalen erscheinen, deren Aussenbildern jenes Verlassen der normalen Compositionsform ausschliesslich eigenthümlich ist. Wir zählen, ehe wir die Erklärung dieser Thatsache versuchen, zunächst die Monumente auf und versuchen zugleich den Stoff naturgemässer zu gliedern. So lassen wir jene Gefässe weg,

welche blos zwei Darstellungen enthalten (drei hat bis jetzt keines geboten), weil sie eben jener Anomalie der Anordnung ermangeln [1]), die unsere Gruppe auszeichnet. Damit entfallen auch zugleich alle anderen Gefässformen als die Schale. Den Rest gruppiren wir nicht nach der Summe der einzelnen Theseusbilder in 7, 6, 5, 4 Darstellungen enthaltende, sondern in zwei Classen, von denen die grössere nur insofern von der traditionellen Behandlung der Aussenseiten abweicht, als sie auf jeder zwei statt eines Bildes enthält, während die andere voraufgestellte so viele anreiht, als eben Platz finden, und sich dadurch von der durch die rothfigurige Technik eingeführten Zweitheilung des Schalenumfanges noch einen Schritt weiter entfernt [2]). Die in Klammern beigefügte Zahl bezieht sich auf die Summe der dargestellten Athlen.

I.

a) Brit. Mus. 824* aus Vulci, ehemals bei Bassegio, dann bei Braun, die Innenbilder sind abgebildet Journal of hell. studies 1881 Taf. 10; besprochen daselbst S. 57 von Cecil Smith.

Aussen: Sinis, Sau, Kerkyon, Prokrustes, Skiron, Stier.

---

[1]) Zu den bei Gurlitt a. a. O. S. 44 angeführten sind hinzuzufügen:

Amphora aus Vulci: Skiron und Minotaur, Bull. 1836 S. 314; vergl. Heydemann, Mittth. aus den Antikensamml. Ober- und Mittelitaliens S. 92.

Krater aus Chiusi, Noël Desvergers l'Étrurie Taf. XIV.

[2]) Einerseits zwei (Prokrustes und Sinis) anderseits eine (Stier-) Darstellung bietet eine Florentiner Schale (Innenbild Minotaur) bei Heydemann a. a. O. S. 75.

Innen: Dieselben sechs Darstellungen mit geringen Aenderungen, aber im Gegensatze zu den vorigen nach links gewandt.

Mittelbild: Minotaur (7).

b) Ehemals in einer kleinen Sammlung eines von Lucian Bonaparte pensionirten Malers zu Siena: ‚Innen und aussen wiederholt (wie in *a*) Prokrustes auf dem Bette; Theseus mit dem Hammer auf ihn zuschlagend, Kerkyon, die Sau nebst der Nymphe Phaia, welche abwehrt, Sinis, ein Bärtiger, auf welchen Theseus ein Gefäss schlägt, der Stier. Aussen ist der Ringkampf ausgelassen.' Welcker zu Müller's Handbuch der Archäologie S. 688 (6).

c) Fragmentirt; Pariser Nationalbibliothek, ehemals bei Duc de Luynes aus der Sammlung Canino; De Witte, Cat. étrusque S. 65.

Aussen: Skiron, Stier, Sinis, Prokrustes, Minotaur.

Innen: Kerkyon (Θεσευς, Κερκυα) (6).

d) Kachrylionschale aus Orvieto, Bull. 1882 S. 237.

Aussen: Skiron, Kerkyon, Stier; Sinis, Minotaur, Prokrustes.

Innen: Eros; Inschrift: ὁ παις καλος (6).

e) Brit. Mus. 825, Durand 348, aus Vulci.

Aussen: Sau, Prokrustes, Kerkyon, Minotaur, Stier.

Innen: Jüngling umblickend mit Stock und Trinkhorn. Umschrift: ο παις καλος (5).

II.

f) Die Euphroniosschale (5).

g) Durisschale, Brit. Mus. 824, aus der Sammlung Canino, abgebildet Gerhard, A. V. 324, Wiener Vorlegeblätter VI, 3.

Aussen: Skiron, Kerkyon, Sau, Sinis.

Innen: Minotaur (5).

h) Schale in Bologna aus Chiusi, Bull. 1840 S. 149; vergl. Heydemann a. a. O. S. 55.

Aussen: Kerkyon, Prokrustes, Stier, Skiron.

Innen: Minotaur (5).

i) Ehemals Sammlung Canino, De Witte Notice (1845), Seite 75.

Aussen: Stier, Prokrustes, Sau, Periphetes.

Innen: Menelaos und Helena, nach De Witte a. a. O., Gerhard, A. V. III, S. 33.$_9$ vermuthet Theseus und Antiope oder Phaidra (4).

k) München 372, abgebildet Gerhard, A. V. 232, 233, aus der Sammlung Canino.

Aussen: Minotaur, Prokrustes, Skiron, Periphetes.

Innen: Bacchantin (4).

Von einer Publication dieser sämmtlichen Gefässe haben wir mancherlei Aufschlüsse zu erwarten, während die einfache Zusammenstellung fast nur Fragen aufwirft. Ob sie vollständig zu erreichen sein wird, muss vorläufig zweifelhaft bleiben. Dringend wäre zunächst die Publication der Kachrylionschale; jetzt, wo der Wunsch nach Bekanntgabe von *a*, welches in der That einen ganz besonders hervorragenden Platz in dieser Reihe einnimmt, wenigstens zur Hälfte erfüllt ist, wäre die Wiederauffindung von *b* zu wünschen, welches, wie kaum bezweifelt werden kann, derselben Hand wie *a* angehört. Die Wiederkehr der Aussenbilder im Innenraume, die Ueberfülle der Darstellungen bei verhältnissmässig geringer Dimension, die Vorzüglichkeit

der Ausführung sind bestimmte Indicien [1]). Sicher ist die Gleichzeitigkeit aller dieser Schalen und eine in ihrem Grade derzeit nicht bestimmbare Verwandtschaft. Als Schlussglied jeder der beiden Classen konnte eine Schale antithetischer Composition hingestellt werden.

Drei Künstlernamen begegnen uns: Kachrylion, Euphronios und Duris. Die Verbindung der beiden ersten Namen ist uns geläufig, aber auch die Abhängigkeit des Duris von Euphronios — die äusserliche Verbindung Beider ist schon durch den Lieblingsnamen Panaitios hergestellt — haben sorgfältige Beobachtungen bis in Einzelheiten hinein klargelegt [2]). Die zehn Schalen geben in Summa nicht weniger als 64 (65?) Theseus-Darstellungen. Das Abnorme dieses Factums leuchtet ein. Die Theseus-Darstellungen brechen plötzlich als etwas Neues mit allen Ansprüchen eines solchen hervor. Wohl kannte die archaische Kunst die Tödtung des Minotaurs und die Bezwingung des marathonischen (kretischen) Stieres [3]), das war aber auch Alles. Wenn uns vereinzelt ein schwarzfiguriger Prokrustes [4]) mit dem rothfigurigen Typus übereinstimmend begegnet, so liegt

---

[1]) Braun behauptet Ann. 1842 S. 122, unter den bei Cardinal Fesch deponirten Canino'schen Vasen zweimal die Tödtung des Skiron durch das ihm von Theseus an den Kopf geworfene Waschbecken gesehen zu haben, eine derselben hat Benndorf, Bull. 1865 p. 100, richtig in *i* erkannt, die zweite muss wohl *b* gewesen sein, von welcher derselbe Zug überliefert ist. Wahrscheinlich hat Fesch sie als Duplicat ausgeschieden und dem anonymen Maler überlassen.

[2]) Vergleiche besonders P. J. Meier, Arch. Ztg. 1883 S. 56 und 1885 S. 184.

[3]) Am Throne zu Amyklai fand sich der Raub der Helena, ihre Befreiung am Kypseloskasten entspricht nicht eigentlich als Theseusthat, sondern ist als Helenaabenteuer dargestellt.

[4]) Petersburg 116; abgebildet Compte-rendu 3155. Aeusserst roh. Von Stephani für Theseus und Skiron erklärt.

darin ebensowenig eine Bereicherung des archaischen Repertoires, wie in dem etruskischen (angeblichen) Peripheteshilde, Würzburg III, 83. Rothfigurige Typen älteren Gefüges als die unserer Schalen sind mir nur von den beiden erwähnten Abenteuern bekannt. Welches waren nun die Fundstätten dieser Typen? Das Euphronische Innenbild wies auf das Theseion zurück. Von hier aus hat sich die Vasenmalerei auch die neue Kentauro- und Amazonomachie geholt, welche die geläufigen archaischen, Herakles verherrlichenden, ablöste. Sein Metopenkranz, der die erste monumentale Redaction der Theseusarbeiten geboten haben wird, spiegelt sich förmlich in dem Aussenschmucke der Theseusschalen wieder. Dem Theseion stehen als Fundstätten zweiten Ranges die Stoa poikile, wahrscheinlich auch die Stoa basileios, zur Seite. Wir werden uns die Frage zu stellen haben, wie sich die Bilder zunächst unserer Schale, dann die der ganzen Reihe, zu den entsprechenden Metopen des ‚dorischen Hexastylos im Westen der Stadt Athen' verhalten, für den der Name des Theseion einmal herkömmlich ist. Auf die Berechtigung dieses Namens wird auch die schlagendste Uebereinstimmung keinerlei sichere Schlüsse zu ziehen gestatten, daher sei diese in letzter Zeit vielfach behandelte Frage hier ganz ausgeschlossen, wohl aber muss eine Hypothese untersucht werden, welche den Ursprung unserer Schalen auf eine ältere, stilistisch von jenen Sculpturen wesentlich verschiedene Ausgabe der Theseusthaten, ‚wahrscheinlich einen Bilderfries im städtischen Heiligthume des Theseus zu Athen' zurückführt [1]). Wir betrachten zunächst die Tödtung des Skiron. Euphro-

[1]) Gurlitt, Theseion S. 55.

nios hat sie in unübertrefflich lebendiger Weise geschildert. Theseus (Θ . Σ . . .) hat ihn (ΣΚΙΡΟΝ) mit beiden Händen am linken Beine gefasst, mit einem gewaltigen Ruck in die Höhe gezogen, abwärts gedreht und schleudert ihn, der sich vergebens mit der Rechten am Boden, mit der Linken am Felsen festzuhalten sucht, in die Tiefe. Der Unhold ist durch wilden Bart und Haare und eine ganz ungriechische Nase genügend charakterisirt. Zu Füssen des Helden steht das ominöse Waschbecken, soweit es unbeschädigt ist, von zierlichster Arbeit. Ein Bäumchen mit Theseus' Gewand und Schwertgehäng wiederholt sich neben allen Scenen.

Im Wesentlichen stimmt die Durisschale überein, nur fehlt die volle Energie, die Handlung erleidet eine Stockung. Skiron hängt am Felsen, den sein rechter Arm umklammert. Theseus sucht ihn erst zu lösen. Kopf wie Leib des Unholdes erscheinen en face. Augenscheinlich verschlechtert die Gerhard'sche Abbildung. Glücklicherweise können wir wenigstens von dieser Scene eine bessere Vorstellung durch das Innenbild einer von Panofka: ‚Tod des Skiron', veröffentlichten Berliner Schale (2288) erhalten. Eine zweite Replik bietet wieder ein Innenbild (diesmal durch wunderliche Restauration verunstaltet: Theseus erscheint geflügelt, wozu der unverstandene Rest eines Petasus Anlass gab) einer Pariser Schale, Campana VI, 710. Benndorf's Vermuthung, Bull. 1865 p. 160, dass auch diese beiden Schalen von Duris seien, wird durch die Analogie der Aussenbilder mit anderen Duriswerken bestätigt. Die Berliner Schale (Panofka theilt sie wie die herrliche Seleneschale, Berlin 2293, dem Maler Peithinos völlig willkürlich zu) entlehnt die eine Hälfte von Wiener Vorlegebl. VI, 5, die andere von VII. 5, welche wieder durch ein gemeinsames Innen-

bild zu einander in Bezug gesetzt sind. Peleus und Thetis auf der Pariser Schale entsprechen wieder Wiener Vorlegebl. VII, 2, wenn auch nicht Figur für Figur. Mit der Metope, Mon. 1877 Taf. XLIIII, 3, stimmt dieser Typus, der sich auch auf der Kachrylionschale findet, nicht [1]). Dort sitzt Skiron noch so, als ob er sich die Füsse waschen lassen wollte. Theseus hat sein Bein gefasst und zieht ihn nun mit einem kräftigen Rucke hinunter; so zeigt auch *c*, *h*, Neapel 2850 und Wien II, 7, den Vorgang [2]). Die Ansicht Benndorf's, Duris sei der Erfinder dieser Composition, verlor durch die später gefundene Euphroniosschale alle Wahrscheinlichkeit. Auch diesen für den Urheber zu halten, scheint mir bedenklich, aber wie dem auch sei, an kühner Grossartigkeit steht sie hoch über der schlichteren Fassung, welche die Theseionmetope und die von ihr abhängigen Gefässbilder bewahren. Ihr Ursprung verräth sich in dem bei Duris noch schärfer wie bei Euphronios hervortretenden Umstande, dass sie, der Richtung des Stürzenden nach, offenbar für die Unteransicht berechnet ist. Auf der Stoa basileios sah Pausanias zwei Gruppen aus gebranntem Thone (I, 3, 1): Theseus den Skiron in's Meer stürzend und Eos den Kephalos raubend. Die letzte Gruppe ist nicht ohne Einfluss auf das Kunsthandwerk geblieben [3]). Die erstere in dem vorliegenden Typus wieder zu erkennen,

[1]) Bull. a. a. O. Teseo (verso *s*) getta ingiù da una roccia un ignudo gigante barbato, cioè Scirone.

[2]) Eine andere Version auf *a*, *b*, *k*, Theseus schlägt seinem Gegner mit dem Waschbecken den Schädel ein. Nicht in Betracht kommen Mon. III, 17, und München 301, abgebildet Arch. Ztg. 1865 Taf. 195, und Bull. 1836 p. 314. Von letzterem ist nichts Näheres bekannt, die beiden ersteren zeigen Theseus und Skiron in ruhigem Beisammensein.

[3]) Vergl. Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 167.

dafür spricht besonders die Art, wie der Felsen als Stütze des Skiron verwendet ist. In den Durisbildern wirkt das recht matt, für die rund gearbeitete, in bedeutender Höhe placirte Gruppe war es ein technisches Gebot. Selbstständiger als Duris hat Euphronios das Motiv verarbeitet und gerade dadurch, dass er es umänderte, die Kühnheit bewahrt, die sich schon im Gedanken dieses Firstschmuckes ausspricht. Die Erbauung der Stoa basileios ist ziemlich in dieselbe Zeit mit dem Theseion zu setzen [1]). Auch der dritte Typus Skiron's, wie er auf *a*, *b*, *k* entgegentritt, sieht nicht älter aus als jener der Metope. Sowie sie auf unserer Schalenreihe gleichzeitig auftreten, dürften sie auch wohl zeitlich zusammengehören. Die Kunst wandelt jetzt andere, freiere Pfade. Suchte sie früher für jeden Gedanken nach einem typischen Ausdrucke, so fühlt sie sich nun reich genug, die gleichen Aufgaben mehrfach zu lösen. Das Vorgesprochene in's Unendliche nachzusprechen, das einmal Gefundene sorglich festzuhalten, durch geringes Modificiren und Differenziren es bald hier einem widerstrebenden Raum, bald dort einem verwandten Stoffe anzupassen: dies Kunstgeheimniss ging mit dem Archaismus unbetrauert zu Grabe.

Auch den nächstfolgenden Vorwurf, die Tödtung des Prokrustes, zeigen unsere Schalen in abweichender Auffassung. Bei Euphronios ist Prokrustes (ΠROKROVSTES) auf das linke Knie gesunken. Stromweise bricht das Blut aus einer Wunde an der rechten Hüfte. Flehend hebt er die Rechte zu Theseus, der ihn an den bereits spärlich werdenden Locken des Vorderhauptes fasst und zum Todesstreiche ausholt. Leider stören die Verletzungen, die die

[1]) Vergl. Gurlitt, S. 39.

beiden Köpfe und die Rechte des Theseus trafen, hier mehr als in den übrigen Scenen den Genuss, doch erlauben auch die Reste anzunehmen, dass wie bei *a* der Charakter unheimlicher Wildheit im Antlitze dieses Gegners des Theseus besonders sprechenden Ausdruck fand. Den gleichen Typus bieten *c*, *e* und Gerhard, A. V. 159, sowie das schwarzfigurige Petersburger Gefäss, während die Metope, Mon. a. a. O. 4, und die Schalen *h*, *i* Prokrustes in einer halb sitzenden und halb liegenden Stellung zeigen. Die Version, wie sie bei Euphronios vorliegt, erweitern durch Zufügung eines Bettes *a*, *b*, *d* (Kachrylion). Wien III, 72, abgebildet Millingen, Div. Coll. p. 9, München 227, abgebildet Millingen, Div. Coll. p. 10 = Panofka, Eig. m. καλός I, 2 [1]). und Noël Desvergers, l'Étrurie p. 14. Auf

[1]) Hier ist das Bett, in Thierkopf und Thierbeine endigend, besonders zierlich ausgeführt. Die Liebesinschrift ΑΛΚΙΜΑΧΟΣ ΚΑΛΟΣ findet sich noch auf drei weiteren Gefässen, Samml. Blacas, also jetzt im Brit. Museum, abgebildet Mon. I, 9, 3 = Panofka, Eigennamen mit καλός I, 5, Herakles den Dreifuss raubend, ehemals Samml. Hamilton, abgebildet Tischbein I, 37, Satyr und Mänade, und Neapel 2439 Frau und Dienerin. Schon gewisse Eigenthümlichkeiten der Handschrift, wie der auf 1, 3 und 4 nachlässig gezogene Kreis des Omikron, auf 3 und 4 als ein ganz unmögliches Omega gelesen, die Anwendung des vierstrichigen Sigma, des Λ für λ, ihr identischer Charakter, wo Facsimilien zu Gebote stehen, wie für 1 und 4, weisen auf denselben Urheber. Die stilistische Aehnlichkeit herrscht namentlich zwischen 1 und 2, welche gute, und 3 und 4, welche treffliche Werke sind. Das Neapler Gefäss ist mit den feinsten schwarzen Umrisslinien auf weissem Grunde und mit bescheidenstem Farbenauftrage bemalt. Der Gegenstand erinnert an die edelsten attischen Grabreliefs, deren Stimmung über dem kleinen Bilde ruht. Den Preis verdient jedoch die Hamiltonsche Vase. Eine prächtige Gestalt ist der Satyr, der mit Thyrsos und Kantharos erwartungsvoll dasteht, den Kopf umgewandt zur reichgekleideten Mänade, die über den harten Felsensitz ein Rehfell breitet. Der einfach ruhige Vortrag scheint wie im Flüstertone Dinge erzählen zu wollen, für die laute Worte nicht passen. Der Paläographie nach dürfte dieser Meister nicht unerheblich jünger sein als Euphronios.

dem Münchener Gefässe hat die von Euphronios angedeutete Kahlheit am Vorderhaupte des Prokrustes so grosse Fortschritte gemacht, dass ihn Theseus nicht mehr wie dort beim Schopfe fassen könnte. Auch *a* deutet diesen Umstand an, aber discreter als es die Beschreibung vermuthen liess. Was die Frage nach dem verschiedenen Alter der verschiedenen Typen der Prokrustesscene anlangt, so glaube ich auch hier, nicht sowohl dass sie unlösbar, als dass sie unstatthaft sei.

Erst jetzt kommen wir zu den beiden Vorstellungen, aus denen sich die Perspective auf einen älteren Bilderfries gewinnen lassen soll: dem Ringkampf mit Kerkyon und dem marathonischen Stiere. Den Ringkampf mit Kerkyon stellen alle Schalen, so weit sich auch aus den nur durch Beschreibungen bekannten eine feste Vorstellung machen lässt, in sehr übereinstimmender Weise dar, die sich, sagen wir das gleich heraus, von der betreffenden Theseionmetope so gut wie gar nicht unterscheidet. Zu Pausanias' Erzählung I, 39, 3, dass Theseus den Kerkyon mehr durch geistige als durch körperliche Ueberlegenheit bezwungen habe, gibt dieser Typus eine förmliche Illustration. Theseus hat es verstanden, die enggeschlossenen Hände unter den Magen des Gegners zu dirigiren und zugleich dessen Kopf mit unterzuducken. Ein kräftiger Stoss, und Kerkyon ist der Boden unter den Füssen entzogen. So weit fortgeschritten zeigt das die Metope, mit ihr die Durisschale und *e* (wie man im Kataloge des Brit. Museums unter 825 ausführlich nachlesen kann). Bei Euphronios sieht man die Absicht des Theseus mit vollkommener Deutlichkeit. Nur der Erfolg steht noch aus. Für Kachrylion lässt uns die Beschreibung im Stich. *a* stellt abweichend die ersten Vorbereitungen

dar, Theseus zieht den Gegner an sich heran, um seinen Kopf unterducken zu können. Ganz abgesehen von dieser Auffassung werden wir auch von der des Euphronios behaupten können, dass ihr Duris ferner stehe als jene der Metope, deren ganzer Unterschied sich als Ausnützung der günstigeren Bedingung des Reliefs gegenüber der Linearzeichnung erklären lässt. Duris ist dem Vorbilde treuer, Euphronios selbstständiger gefolgt. Sehr lebendig hat dieser den Schrecken des Kerkyon ausgemalt, der plötzlich den Griff seines Gegners und die drohende Gefahr spürt und sein struppigbärtiges Gesicht en face wendet. Von vereinzelten Darstellungen dieser Theseusthat ist mir nur eine bekannt, aber den Vergleich mit dem Euphroniosbilde mag sie schon dadurch herausfordern, dass es ein Euthymides ist und wieder einer, auf den sich sein Meister nicht wenig eingebildet hat[1]). Dem ὅρα, das er auf der Rückseite dem Beschauer zuruft, folgt vorne ein εὖγε ναίχι[2]). Wir können gerade nicht finden, dass der Künstler allen Grund zu so strotzendem Selbstbewusstsein hatte. Lob verdient wohl die correcte, doch etwas harte Zeichnung, die reiche und fleissige Ausführung durch Innenlinien, auch wird durch das beliebte Mittel der Augapfelverschiebung ein wenig Ausdruck hervorgebracht. Aber von dem, was rings um ihn vorging, scheint Euthymides nichts gemerkt zu haben.

---

[1]) Psykter aus der Samml. Bazzuchelli in Viterbo, Ann. 1870 Tav. d'agg. O. P., besprochen von Klügmann a. a. O. S. 267 ff., der die Deutung auf Kerkyon für unzulässig hält, weil die Reste des fragmentirten Namens KI....ON (der des Theseus ist erhalten) dem zu widersprechen scheinen. Ich kann hier gar keine Schwierigkeit erkennen.

[2]) Von Klügmann auf die Beistimmung des Meisters zur Heldenthat des Theseus bezogen, während er die Bedeutung des ersteren unentschieden lässt.

Sein Ringkampf geht in altschematischer Weise vor sich, so dass fast jede archaische Antaiosvase eine lebendiger aufgefasste Scene gibt. Gegenüber dem energischen Vorwärtsstreben der Schalenmaler, ist hier ein bewusstes Beharren auf der bisherigen Stufe, ein völliger Stillstand wahrzunehmen. — Wir gelangen zum letzten der Aussenbilder unserer Schale, dem einzigen, dessen Inhalt auch ein Vorwurf der archaischen Vasenmalerei gewesen, der Einfangung des marathonischen Stieres. Es ist freilich nicht unbestritten, ob schwarzfigurige Vasen den Stierfang des Theseus überhaupt dargestellt, doch so viel ist zugegeben, dass die Deutung auf Herakles nicht immer zulässig erscheint. Für solche Darstellungen hat man als wirksames Mittel, um Theseus los zu werden, empfohlen, eine einfache palästritische Uebung, das auf Ephebeninschriften so häufig vorkommende βοῦς αἴρεσθαι darin zu sehen. ‚Sie theilen dann', fügte man hinzu [1]), ‚das Los der zahlreichen, namenlosen Kampf- und Entführungsscenen'. Ich glaube, sie würden vielmehr das Los so vieler Opfer archäologischer Verlegenheitsexegese theilen. Glücklicherweise können wir durch eine bisher sehr wunderlich erklärte rothfigurige Vase eine recht anschauliche Vorstellung dieser palästritischen Uebung gewinnen. Sie ist abgebildet Tischbein 2 III = Inghirami XXIV = Él. cér. III, 69. Unter der Leitung eines Pädotriben sind drei Jünglinge damit beschäftigt, einen sich lebhaft widersetzenden Ochsen niederzulegen. Einer packt ihn bei den Hörnern, die beiden anderen greifen nach den Hinterbeinen. Es war, wie die Ephebeninschriften, auf die man sich beruft, bezeugen, eine Arbeit, die der Kräfte

[1]) Gurlitt a. a. O. S. 36.

Mehrerer bedurfte. Schwer ist die Frage, welches denn die charakteristischen Unterschiede zwischen dem Herakles- und dem Theseuskampfe seien. Sie in den Nebenfiguren zu suchen, bleibt auch dann misslich, wenn solche nicht fehlen. Auch die Erklärung des bärtigen Helden für Herakles, des unbärtigen für Theseus, ist bedenklich. Die archaische Kunst kennt den bärtigen Theseus eben so gut, wie die spätere den unbärtigen Herakles. Das zuverlässigste Merkmal gibt die abgelegte Bekleidung und Bewaffnung, entweder Löwenfell, Bogen, Köcher und Keule (der Gebrauch derselben entscheidet selbstverständlich nichts) oder Chiton und Wehrgehäng. Bei ganz flüchtigen Darstellungen kommt es eher vor, dass der Held diese Charakteristica sowohl am Leibe als auch hinter sich hat, als dass sie ihm fehlen. Darnach kann man unter den von Heydemann, Vasenbilder S. 5, aufgezählten Gefässen *b*, *c*, *d*, Herakles, Gerhard, A. V. 98.5 für Theseus, Neapel 258, R. C. 200 Herakles, Neapel 2718, R. C. 210, bestimmt zutheilen, freilich darf man der Exegese nicht zumuthen, für die Schulden einer gewerbsmässigen Sudelei aufzukommen. Zahllose attische Lekythoi tragen das Bild des Stierkampfes. Man sieht, jeder echte Palästrit brauchte es auf seinem Lekythos, etwa wie wir für unsere Pfeifenköpfe auch ähnliche Anforderungen stellen. Wird sich da der Fabriksarbeiter lange gefragt haben, ob Theseus, ob Herakles? Eine weitere, aber nicht durchgehende Verschiedenheit zeigt sich in der Art der Bewältigung. Während Theseus stets den Stier in der Schlinge fängt, zwingt ihn Herakles meist mit der Gewalt seiner Arme, ohne ihm Fesseln anzulegen. So zeigen es beispielsweise von den sieben hiehergehörigen Bildern der Münchener Vasensammlung fünf, 362, 366, 398, 494, 1189,

in zweien, 591 und 614, wird er gefesselt. Wo bei Theseusdarstellungen der Strick fehlt, wie in dem von Michaelis, Arch. Ztg. 1877 S. 75 ff., lehrreich besprochenen (Petersburg 2012), lässt die Action nicht zweifeln, dass er wie aus Versehen weggelassen ist. Von der Theseionmetope Mon. a. a. O. XLIII$_2$ gilt ganz dasselbe. Der Stier zerrt vergebens mit dem rechten Vorderbeine an der Schlinge, die er unter dem Knöchel fühlt, das weggebrochene Hinterbein war in analoger Action. Theseus legt ihm die zweiten Fessel um das Horn und zieht mit der Rechten die Schnur zusammen, ihn zu Falle zu bringen. Das gleiche Motiv werden wir auf der Metope von Olympia ohne Mühe entdecken. In der ganzen Bewegung des Herakles ist das Anziehen des Strickes, ich möchte sagen, greifbar, wenn wir auch von seinen Armen kaum mehr erhalten haben, als was genügt, ihre Richtung zu erkennen. Auch das Thier, das, nur mit sich selbst beschäftigt, keine Miene zum Angriffe macht, wird überhaupt erst verständlich, wenn man die Fesseln ergänzt, seien sie nun in Farbe angedeutet oder in Bronze ausgeführt gewesen. Die Sache ist hier wie dort so klar, dass die Auseinandersetzungen Gurlitt's, a. a. O. S. 45 f., über das Verhältniss beider Metopen wie des Schalenbildes zur Theseionmetope als gegenstandslos betrachtet werden dürfen, da sie auf einem, allerdings nicht ihm allein eigenthümlichen Missverständnisse beider Sculpturen beruhen. Euphronios variirt nur leise das Relief vom Theseion. Der Stier, ein würdiges Seitenstück zu dem der Geryoneusschale, ist zum Theile in die gelegten Schlingen hineingetreten, zum Theile gelang es Theseus, ihm welche anzuwerfen, wie an das rechte Hinterbein, und fester zu verknüpfen, wobei ihn die instinctive Abwehrbewegung

des Thieres trefflich fördern musste. Durch das Aufziehen des einen Strickes hat er die Vorderbeine zum Sturze gebracht. Nun setzt er sein rechtes Knie (auf der Metope das linke) auf den Nacken des Thieres und beugt sich nun über, den rückwärtigen Strick mit dem vorderen zu verknüpfen. Wie zum Schlusseffecte entfaltet dabei die Rückseite des Heldenleibes ein Spiel von Formen und Linien [1]). Wie wir das Vorbild der Darstellung des Schalengrundes in einem Werke der grossen historischen Malerei kurz vor Olympias 80 annehmen mussten, so fanden wir auch die Urtypen der Aussenbilder in der Sculptur derselben Zeit wieder. Vereint durch die Architektur, war beiden Schwesterkünsten die hohe Aufgabe gestellt, den Ruhm des attischesten aller Heroen zu propagiren, dessen Gebeine Kimon von Skyros kurz vorher in die Heimat gebracht hatte. Der Theseusgedanke durchzieht wie ein Leitmotiv die artistische Bewegung der Kimonischen Politie, deren Lieblingsideen der ‚zweite Herakles', des ersten grossmüthiger Freund, förmlich verkörperte. Von seiner Popularität getragen, schuf vor Allem die Malerei Meisterwerke, denen sie jene Popularität als Mitgift gab. Niemals hat nachher irgend welche Kunstschöpfung einen gleich tiefen und nachhaltigen Eindruck auf die attische Vasenmalerei hervorgebracht, als der damals entstandene Cyklus von Theseusthaten. Man kann die von ihm abhängigen Gefässe eintheilen in solche, die von den grossen Wandgemälden ihre Inspirationen empfiengen, wie den Krater von Agrigent, den

[1]) Die Erkenntniss des Reizes der Rückenansicht war der schwarzfigurigen Vasenmalerei nicht gegeben. Dieselbe taucht im Epiktetischen Kreise häufig auf und wird wohl auf Anregung der ihr gleichzeitigen monumentalen Malerei zurückzuführen sein.

von Tarent (Luynes, Vases 13) und solche, die von den mehr decorativen Sculpturen abhängen, wie die Schalen. Die Einwirkungen beider hat nur die des Euphronios in sich vereint. Nach Allem, was wir bisher über die Zeit seines Wirkens bemerkt haben, müssen wir annehmen, dass er diese seine Vorbilder habe selbst entstehen gesehen und seine Schale unter ihrem unmittelbaren Eindrucke entstand. Ihre Paläographie zeigt den vorher besprochenen Gefässen gegenüber kleine Fortschritte. So schrieb er das ρ früher P, die Fragmente der Rhesosschale bringen zum ersten Male die Form R, hier erscheint durchgängig R. Die Schreibung des Doppelvocales ου statt des alterthümlicheren ο findet sich im Namen Προκρουστες. Das stimmt auf das Beste zu jener Annahme. Von Seiten des ersten Herausgebers wurde freilich in Anlehnung an die von Brunn in seinen Problemen ausgesprochenen Gedanken die Behauptung aufgestellt, Euphronios habe der Polygnotischen Zeit und ihrer Kunst ferngestanden, der Stil des Innenbildes sei sein Eigen nicht, wie die grössere Freiheit der Aussenbilder beweise. Ich kann nun einen wirklich tiefgehenden stilistischen Unterschied nicht anerkennen, doch glaube ich recht wohl zu sehen, was diese Annahme hervorrief. Es ist der feierliche gemessene Charakter, der wie archaische Befangenheit aussieht. Man braucht sich aber blos die Gestaltung des Tritons anzusehen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass wir ein Werk einer hoch entwickelten Kunst vor uns haben. Ein Hauch alterthümlicher Strenge liegt allerdings auf dem Bilde, dessen Stimmung ihn viel deutlicher hervortreten lässt, als er aufgetragen ward. Woher kam er? Vielfach begegnet uns gerade auf Schalen eine sehr fühlbare Differenz im

Stile der Aussen- und Innenbilder. Die älteste Zeit der rothfigurigen Technik hat ein stetes Ueberwiegen des Aussenschmuckes. Wir haben die Gründe dafür bereits besprochen. Dann stellt sich wieder das Innenbild, nachdem es seine Ausbildung gewonnen, in den antithetisch componirten Schalen weit günstiger. Es greift hinein in's volle Leben und sieht dadurch oft frischer und anmuthiger aus, als die Mythen am Schalenumfange. Nachdem nun beide einander näher gebracht und die ganze figürliche Claviatur der Schale neu gestimmt wurde, begegnete uns bald ein entwickelteres Innenbild mit strengen Aussenbildern, bald ausgelassen freie Aussenbilder mit schwerfälligerem Innenbilde gepaart. Statt vieler genügen für den ersten Fall die Sosiasschale, für den zweiten die Satyrschale des Brygos als classische Beispiele. Hätte man schärfer zugesehen, so würde der Grund niemals zweifelhaft geblieben sein. Ueberall, wo man solche Widersprüche bemerkte, hätte man auch einen anderen Gegensatz wahrnehmen können: den der Nacktheit (mit welcher die enganschliessende Rüstung künstlerisch gleichwerthig ist) und der Bekleidung. Wir haben schon gelegentlich darauf hingewiesen, in welch' seltsames Verhältniss die Vasenmalerei (und nicht sie allein) zur Gewandung trat, seitdem sie in der richtigeren Zeichnung des Nackten Fortschritte gemacht hatte und die Verhüllung nicht mehr als Helferin in allen Nöthen anrief. Zunächst wird in verlorenen Linien durch die Gewandmassen hindurch der Körper weitergezeichnet und nach Massgabe desselben die freilich sehr schematischen Falten vom bedeckenden Gewandkerne abgeschieden. Von einer Durchdringung beider Elemente kann dabei noch keine Rede sein. Das Gewand ist noch weit mehr Ver-

hüllung als Draperie. Nun kommt es geradezu zum offenen Kampfe. Die Malerei verzichtet, so weit es nur geht, auf die Bekleidung, und wo sie es nicht kann, negirt sie dieselbe, indem sie so thut, als wäre sie gar nicht vorhanden. Die Männer erscheinen, wenn sie nicht im Panzer stecken, nun so gut wie nackt. Die Chlamys ist ein Shawl geworden, den man um die Arme wirft, oder worin man sich die Beine einhüllt, und der Chiton, wo er überhaupt noch erscheint, hat sich so weit verdünnt, dass er nichts verbirgt. Für weibliche Gestalten musste die lange Gewandung beibehalten werden. Man half sich durch ein sehr einfaches Mittel, die verlorenen Linien, die die Körperlage andeuten sollten, wurden plötzlich lebendig und der Leib, über den sich das Gewand nicht legen wollte, erschien unter demselben. Sämmtliche Vasenbilder hohen Stiles, sowie die tarquiniensischen Wandgemälde zeigen diese Lösung, die keine endgiltige war. Eine alte Nachricht nennt den Urheber, Polygnot, qui primus mulieres tralucida veste pinxit (Plin. 35, 58) [1]). Wir begreifen recht gut, dass Lucian seiner Panthea eine solche Bekleidung wünschen konnte (Imagg. 7), wie wir sie nach der Beschreibung dort von einer der Boreasvasen, die Brunn, Probl. S. 48, gerade in dieser Beziehung tadelt, entnehmen mögen, denn die λεπτότης der Gewandung besteht nicht darin, dass sie zu den Körperformen in irgend welcher Beziehung stünde, sondern darin, dass dieselbe sich ihnen gegenüber so neutral verhält, wie klares Wasser. Lucian hat ja nicht für ein Modejournal geschrieben, dass er gerade ein Polygnotisches Gewand etwa

[1]) Was es mit dem Nachsatze: capita earum mitris versicoloribus opperuit auf sich hat, wurde S. 99 gesagt.

in dem Sinne empfehlen würde, wie man heutzutage einen Rembrandthut lobt. Wiederholen wir es noch einmal, die Lösung war keine vollständige. Der werden wir später begegnen. Sie zeigt aber von einem eigenthümlich idealen Naturalismus. Weil es der Kunst noch nicht gegeben war, zu drapiren, liess sie ihre Gestalten Gewänder tragen, die, von fast ätherischer Feinheit, nahezu allen stofflichen Charakter abgelegt haben und nichts verhüllen. Eine missliche Eigenschaft hat diese Lösung aber dem Gewande nicht genommen. Es geht wie vorher in langen geraden Linien aus, die ein Element von Starrheit in die Composition hineinbringen, das der Künstler nicht zu eliminiren, wohl aber wie hier, zu adeln vermag.

IX. DIE TROILOSSCHALE.

Fast die ersten Spatenstiche jener für die gesammte Alterthumswissenschaft so wichtigen Canino'schen Ausgrabungen haben die Schale unseres Meisters mit den Bildern vom Tode des Troilos zu Tage gefördert. Wo sie sich jetzt befindet, bin ich anzugeben ausser Stande. Die letzte Nachricht von ihrer Versteigerung in Paris fügt leider nicht hinzu, an wen sie kam [1]). Hoffen wir, bald von ihrer Wiederauffindung zu hören. Noch ist ja manche bedeutende Sammlung ganz oder zum Theile unkatalogisirt und die Suche nach den vielen verschollenen Vasen mit Künstlerinschriften kaum im Beginne. Wir besitzen indessen in der Abbildung bei Gerhard, A. V. 224—226, auf welche sowohl die Verkleinerung bei Panofka, Vasenbildner, Taf. IV,

[1]) Gerhard, A. V. III, S. 76.

3 — 5, wie das Conze'sche Vorlegeblatt V, 6, zurückgeht, eine gute und stilvolle Reproduction, wenn ich auch bezweifeln möchte, dass sie allen Anforderungen entspricht, die ein Werk des Euphronios an die nachfühlende Hand stellt. — Ein geradezu dramatischer Geist weht aus den drei einander an Grossartigkeit fast überbietenden Bildern, die mit markigen Strichen Exposition, Peripetie und Katastrophe umfassen. Die Scenerie der Exposition, ein Altar, auf dem ein Lorbeerzweig liegt, ein Dreifuss daneben, im Schatten eines Palmenhaines, den nach der Weise dieser Kunst zwei Bäume anzudeuten genügen, bedeutet dasselbe Thymbraion, wohin Sophokles nach dem Berichte des Scholiasten zur Ilias 24, 257, in seiner gleichnamigen Tragödie Troilos sich zu seinem Verderben wagen liess [1]). Inwiefern er sich dabei an die alte episch geformte Sage anschloss, inwiefern er von ihr abwich, werden wir später zu erwägen haben. Hier tummelte der kühne Knabe, dem sein Alter die gewünschte Theilnahme am Kriege noch nicht gestattet, seine Rosse im Vertrauen auf den Schutz Apolls, sich zum Verderben [2]). Achill ist plötzlich aus dem Hinterhalte auf ihn zugestürzt, hat ihn bei den Haaren gepackt und fortgerissen und schleppt das sich vergebens

---

[1]) Ἐντεῦθεν Σοφοκλῆς ἐν Τρωίλῳ φησὶν αὐτὸν ὀχευθῆναι ὑπὸ Ἀχιλλέως ἵππους γυμνάζοντα παρὰ τὸ Θυμβραῖον καὶ ἀποθανεῖν. Statt des unmöglichen ὀχευθῆναι hat Welcker λοχευθῆναι unter Beistimmung von Overbeck gesetzt; ich ziehe die Conjectur Cavedoni's λοχηθῆναι vor (vielleicht wäre λοχευθῆναι in derselben Bedeutung möglich, λοχεύομαι für λοχάω Aristophanes Pax. 1014). Gegen den Tod durch die Lanze spricht das πλήρη μασχαλισμάτων Frag. 562 b. Dindorf, welches auf Verstümmelungen durch das Schwert geht.

[2]) Sophokles charakterisirt Troilos als ἱππιοχάρμης und ἀνδρόπαις, was der Scholiast zu Pindar Pyth. II. 121 erklärt παῖδα μὲν τῇ ἡλικίᾳ, ἄνδρα δὲ τῷ φρονήματι.

sträubende Opfer zum Altare hin, während das Pferdepaar, durch das Durchschneiden der Stränge befreit, im wilden Laufe enteilt. In der vorwärtsstrebenden Tendenz des Unterkörpers kommt der Selbsterhaltungstrieb zur Geltung, während der Oberkörper willenlos dem Zuge der fassenden Faust folgt, welche die sorgfältig geordneten Locken in Verwirrung bringt. Seine waffenlosen Arme versuchen nicht einmal Widerstand, die Rechte hebt sich flehend, die Linke scheint nach dem Knie zu suchen, das sie umfassen könnte, das Auge rollt, der Mund öffnet sich zum Schrei, aber Achilleus eilt ungerührt vorwärts, den Kopf zurückgewandt, die Lanze, die er diesmal nicht gebrauchen will, in der Linken. Von der Scene weg stürmen, von wilder Angst gescheucht, die herrenlosen Rosse, die Luft mit ihren Schweifen peitschend, zurück zur Stadt als Boten der Gefahr, in welcher Troilos schwebt. Von den beiden Namensinschriften bezieht sich nur TROIIO< auf die Handlung, zu der Lieblingsinschrift (I)VKO< habe ich das Nöthige bereits anderswo bemerkt [1]). — Die Wirkung des Alarmes bringt die zweite Aussenseite zur lebhaftesten Anschauung. Wie schon auf der Klitiasvase Hektor und Polites gewaffnet zur Rettung ihres Bruders oder wenigstens seines Leichnams herbeieilen, so ist hier die Hülfe noch im Stadium der Vorbereitung. Mit allen Anzeichen hastiger Eile rüstet sich eine kleine Schaar. Der vorderste Bärtige hat sich in den Harnisch geworfen, darüber den Mantel gehängt, den Helm auf's Haupt gestülpt und hebt nun von der Wand den schweren Schild. Das Schwert trägt er bereits an der Seite. Er braucht nur noch die

[1]) Arch. Ztg. 1878 S. 70.

Lanze zu fassen, die neben ihm lehnt. Ein zweiter Bärtiger, ebenfalls den Helm auf dem Kopfe, passt die Schiene an's linke Bein. Die des rechten liegt noch auf dem Schilde (Zeichen: Eppichblatt). Die Lanze vor ihm wird seine Rüstung vollenden. Mit noch weniger begnügt sich der Jüngling, der im Flor des ersten Flaumes zwischen beiden steht, eine Gestalt voll jugendlicher Spannkraft. Sein Helm liegt auf einem Stuhle hinter den beiden Vollgerüsteten. Der Schild (Zeichen: Stierschädel) lehnt an einem zweiten vor ihm. Er fasst sein Schwert, dessen Gehänge er umwirft, seine einzige Angriffswaffe, genug, wenn er nur daran denkt, den Leichnam mit eigenen Händen dem Feinde zu entreissen. Dabei wirft er einen Blick auf den vierten, den jüngsten von Allen, der ihn antreiben soll, sein Säumen zu lassen. Ganz verschieden von seinen drei Genossen, die nur der Gedanke nach Rettung und Rache zu beseelen scheint, steht dieser wie traumverloren, die Linke auf den Schild gelegt (Zeichen: Dreifuss), daneben die Lanze, den Helm in der Rechten weit von sich haltend, den Blick in dumpfem Sinnen auf die Erde geheftet. Von der Polyxena Polygnot's heisst es einmal, der ganze trojanische Krieg sei in ihren Augen gelegen [1]). Vor den Augen unseres Jünglings scheint er vorüberzuziehen. Paris ist es, dem das aufdämmernde Schuldbewusstsein all' die Greuel zeigt, die er auf die Häupter seiner Nächsten herabgerufen, deren erstes nun zum Opfer gefallen, und Hektor, der ihm bedeutet, des Kampfes zu gedenken.

Vergeblich suchen wir auf dem ganzen Gebiete der Vasenmalerei nach einem ähnlichen Beispiele rein psycho-

[1]) Anth. Gr. III, 147.

logisch-ethischer Charakterisirung. Wir finden nichts als eine Copie unserer Gruppe. Eine Schale des Duris aus Python's Fabrik, abgeb. Wiener Vorlegeblätter VII, 1, ringsum mit zwei Rüstungsbildern verziert, auf deren erstem Priamos und Hekabe (ohne Inschriften) anwesend sind, wiederholt auf dem zweiten in etwas derberer Weise die Scene zwischen Hektor und Paris in allem Wesentlichen übereinstimmend. Hektor gepanzert, auch hier flaumbärtig, hängt sich das Schwert um, schon halb nach rechts abgewendet, wo Schild und Helm bereit liegen. Er wirft einen strafenden Blick auf seinen Bruder, der, gleichfalls gepanzert, diesmal unmittelbar vor ihm steht und den Helm, den er in der Linken hält, sinnend betrachtet, während die Rechte in lebhafter Action die trüben Gedanken zu begleiten scheint, die er vor sich hin brütet. Der wesentlichste Unterschied besteht darin, dass Duris, in der traditionellen Weise der Vasenmaler stecken bleibend, den geistigen Ausdruck durch heftige Geberdensprache zu erzwingen sucht, und dadurch zu einer momentanen Aeusserung herabwürdigt, was Euphronios viel tiefer in's Innere beider Personen zu legen verstand, die nur durch Blick und Haltung die Bewegung verrathen, die sie ergriffen [1]). Er gab uns damit eine lebendige Anschauung vom Wesen des Polygnotischen Ethos, wie sie in gleicher Vollkommenheit kein zweites Monument, annähernd meines Wissens blos das Kassandrabild, Ann. 1877, tav. d'agg. N., und die Penthesileiaschale Gerhard, Trinksch. und Gefässe, C, gewähren dürfte. Ob das Uebereinstimmende beider Vorstellungen die Annahme

[1]) Dieser Auffassung wurde mehrfach widersprochen, ich nenne nur P. J. Meier, Arch. Ztg. 1883 S. 24; zuletzt hat Winter S. 42 Anm. in der Gruppe der Durisschale einen humoristischen Zug erblickt.

eines gemeinsamen Originales begünstige, oder ob wir Duris direct von Euphronios abhängig denken dürfen, lässt sich mit Sicherheit nicht entscheiden. So viel sahen wir schon bei Gelegenheit des Vergleiches der Theseusschalen, dass Duris eine weit geringere künstlerische Selbstständigkeit zu eigen war als unserem Meister. Zweifellos derselben Epoche

gehört eine kleine Reihe der schönsten Rüstungsscenen an, deren freies Verhältniss untereinander eher auf einen gemeinsamen Impuls als auf ein gemeinsames Original zurückzuweisen scheint. Eine Spur in der Richtung jenes Impulses bietet die Amphora des Euthymides mit ihrem directen Hinweise auf Euphronios, der uns auch bei dem überaus

fragmentarischen Zustande der Ueberlieferung völlig verständlich bleibt. — Die Responsion beider Aussenseiten ist unleugbar. Der Ergreifung des Troilos entspricht die Waffnung zu seiner Rettung: zu spät! Das Innenbild vergegenwärtigt den Moment des grausen Hinschlachtens, aber unmittelbar bevorstehend. Achilleus (AXIIEVVS) hat mit seiner Beute den Altar erreicht, Speer und Schild von sich geworfen und das Schwert gezogen. Diesen Augenblick scheint Troilos (TROIIOS) zu einem Fluchtversuche benützt zu haben. Er stürzt nach vorwärts, aber schon hat ihn die feindliche Linke wieder erfasst. Umsonst streckt er flehend seine Rechte nach dem Kinn des Helden und legt die andere über das Haupt, wie um den Streich aufzufangen, der es vom Rumpfe trennen soll. In den knabenhaften Zügen desselben prägt sich unsägliche Angst aus. Im nächsten Momente wird es abgeschnitten über dem Altare prangen als ein höhnisches Weihgeschenk an den Schutzgott Troja's. — Die Composition ist vom reinsten Linienflusse, von der höchsten Energie der Bewegung. Die einseitige Richtung der Hauptlinien mit der specifischen Besonderheit des Raumes in Einklang zu bringen dient ein ganz einfaches Kunstmittel, das wir schon im Innenbilde der Theseusschale kennen lernten. Die Lanze Achill's durchschneidet hier, wie dort jene Athenen's, den ganzen Raum in entgegengesetzter Richtung, so dass sie senkrecht auf dem Axenmittelpunkte der Action zu stehen kommt [1]). Ein tieferes Eingehen in die Besonderheit der Euphronischen Auffassung erfordert zunächst, die Darstellung des

[1]) Vergl. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasen, zu Taf. XXXII, 2, und Metopen von Selinunt, zu Taf. VII.

Mythos nach rückwärts und vorwärts zu verfolgen und die verschiedenen Wandlungen zu registriren, denen sie in den verschiedenen Zeiten unterlag. Wenn wir uns dabei wieder nur auf die Vasenbilder, die der Zahl wie Bedeutung nach weit überwiegende Monumentengattung, beschränken, so mag das in der Art der uns gestellten Aufgabe eine Erklärung finden. Wesentlich erleichtert wird sie durch die trefflichen Arbeiten Jahn's und Welcker's. Namentlich muss der zusammenfassende Aufsatz Welcker's die Grundlage bleiben. Mit W. und darauf folgender Nummer verweise ich fortlaufend auf seine Aufzählung. Ihm folgt ziemlich unselbstständig Overbeck, Bildw. des theb. u. tr. Sagenkr. S. 338 ff. Aus neuerer Zeit ist ausser der Bearbeitung Schreiber's, Ann. 1875 S. 188 ff., welche die Kritik herausfordert, ohne sie zu verdienen, der hieher bezüglichen Partie von Luckenbach's schon erwähnter Schrift zu gedenken. Auf Vogel's gegen mich gerichtete Polemik in der gleichfalls bereits genannten Schrift, S. 21 ff., näher einzugehen halte ich für überflüssig.

Mit breiter Behaglichkeit im epischen Tone schildert eine stattliche Reihe archaischer Vasen Schritt für Schritt die Belauerung, die Verfolgung, den Tod des Troilos und den Kampf um seinen Leichnam und gestattet uns ein freilich lückenhaftes, aber doch anschauliches Bild von der bis auf eine dürftige Andeutung im Excerpt des Proklos: καὶ Τρωίλον φονεύει (Ἀχιλλεύς) verloren gegangenen Erzählung der Kyprien, welche wir mit Nothwendigkeit als die Grundlage der späteren dramatischen Bearbeitung durch die Tragiker Phrynichos und Sophokles (der Komiker Strattis wird kaum so tief zurückgegriffen haben) annehmen müssen, ob wir gleich vom Troilos des Ersteren nichts als den

Titel, von dem des Sophokles nur belanglose Notizen besitzen, welche jeden Reconstructionsversuch als sehr gewagt erscheinen lassen. — Die Expositionsscene unseres Mythos ist eine Meisterleistung der früharchaischen Kunst, die diesem Momente ihre besondere Vorliebe zuwandte, und hier die ganze Tiefe ihres Naturgefühles, die volle Liebenswürdigkeit ihres Erzählertalentes offenbart. An der hier aufzuzählenden Gefässreihe hat sie einen bedeutenden Antheil.

Schwarzfigurig.

a) Lagynos des Timonidas aus Kleonai, abgebildet Arch. Ztg. 1863, Taf. 175, mit korinthischen Inschriften. Athen, Collignon 181.

b) Amphora, 1694, abgeb. Gerhard, Etruskische und camp. Vasenbilder, Taf. 11 (W. 2).

c) Amphora, ehemals bei Baseggio, Gerhard Taf. *E*, 12—15. (Mit: Gerhard Taf. *E* bezeichne ich nach Welcker's Vorgang die Hilfstafel *E*, Etrusk. und camp. Vasenbilder); Overbeck XV, 9 (W. 3).

d) Amphora, München 89.

e) Amphora aus Caere, bei Casstellani, Bull. 1865, p. 145.

f) Hydria aus Vulci, abgeb. Ann. 1850, tav. d'agg. *E*; Overbeck XV, 2 (W. 1).

g) Hydria aus Caere, abgeb. Ann. 1866, tav. d'agg. *R*.

h) Hydria, Brit. Museum 469 (mit der Liebesinschrift ‚Leagros') (W. 4).

i) Hydria, Brit. Museum 474, abgeb. Gerhard, A. V. 92 (W. 8).

k) Lekythos aus Korinth, abgeb. Arch. Ztg. 1856, Taf. 91, 1.

l) Lekythos, ehemals bei Barone in Neapel, Bull. 1869 p. 125.

m) Lekythos, Berlin 1966, aus Griechenland (?).

n) Deinos, Paris Campana II, 22, abgeb. Arch. Ztg. 1881, Taf. 11, 1, und 12, 1, 2; Luckenbach S. 600 *m*.

Rothfigurig.

α) Sammlung Fould zu Paris, abgebildet Chabouillet Descr. des antiques du cabinet Fould pl. XIX, und Jahn: Telephos, Troilos und kein Ende, Taf. III.

β) Sammlung der Akademie der Wissenschaften zu Petersburg aus der Basilicata, Bull. 1862, p. 127.

γ) Krater, Brit. Museum 1353.

δ) Bull. 1853 p. 167 im Besitze von Michele de Feis in Anzi, Luckenbach S. 603.

ε) Bull. 1853 p. 167 im Besitze Fittipaldi in Anzi, Luckenbach a. a. O.

Die Gefässe *a—f* gehören der früharchaischen Epoche an, *m* zur Gruppe der Arkesilasvase, und wenn auch keines derselben, nicht einmal die kunstgeschichtlich interessante Timonidasvase sich über das Durchschnittsmass der Ausführung erhebt, einen vollständig in sich abgeschlossenen Typus, zu dem nichts Wesentliches hinzugedacht und von dem nichts Wesentliches fortgenommen werden kann, geben sie doch [1]). Vor dem lustig plätschernden Brunnen steht

[1]) Die Darstellungen, welche einen Krieger einer einzelnen Frau am Brunnen auflauernd zeigen, oder den Krieger im Hinterhalte ohne Object vorführen, übergehe ich. Letzteres Motiv lässt sich noch mehrfach auf schwarzfigurigen Schalen mit Augendecoration nachweisen, z. B. Wien II, 105, Neapel 2527, München 594 u. 514, Mus. Thorw. 59. Zu ersterem sei bemerkt, dass mir die Amphora bei Millingen, Div. Coll. 22 = Overbeck III, 12, kritisch nicht unbedenklich scheint.

Polyxena, den Krug in der Hand, und blickt auf einen grossen Raben (*b, c, f, g, i, l*), der sich auf die Brunnenröhre (oder den Felsen) herabgelassen hat, sein Gefieder sträubt und krächzend das drohende Unheil verkündigen will. Sie lauscht der Botschaft, ohne sie zu verstehen, da drängen sich Troilos' Pferde ungeduldig schnuppernd zum Troge. Diesen Moment hat Achill im Gebüsche (Baum *a, d*, Gesträuch *g, i*) niedergeduckt erwartet, und vergebens suchen ihn nun Götter (*f*) von seinem Beginnen abzuhalten, während zur Rettung des Bedrohten eilig eine kleine Schaar gewaffneter Troer herbeilt (*b, c, d, e, f*). Diesen beiden Zügen begegnen wir auch im weiteren Verlaufe, ja sie werden durch ihr anderweitiges Vorkommen erst völlig klar. So gewinnen wir aus den Inschriften der Klitiasvase, welche die Verfolgung des Troilos darstellt, für zwei der Helfer die Namen Hektor und Polites, welche hier aus dem halb geöffneten Stadtthore hervorbrechen. In der Münchener Darstellung des Kampfes um den Leichnam heissen Achilleus' Gegner Hektor, Aineas und Deiphobos (Δειθυνος). Dieselben Gefässe zeigen auch die Anwesenheit mehrerer Götter, die auf *f* namenlos sind und für Athene, Hermes und Zeus erklärt wurden, wovon übrigens blos Hermes gesichert ist. Auf der Klitiasvase folgt Athene dem Achilleus, aber seltsamer Weise den Speer geschultert, hinter ihr geht Hermes, der sich in lebhaftem Gespräche zu Thetis umdreht, die den Beschluss bildet. Da nun Thetis allein öfter dargestellt ist, wie sie ihren Sohn von der Verfolgung des Troilos abzuhalten strebt, weil sie den Zorn Apollo's und die Beschleunigung seines Endes fürchtet, so wird die Absicht der beiden anderen Schutzgottheiten Achill's daraus ersichtlich. Hermes und Athene erscheinen auch auf der Münchener

Vase offenbar in friedlicher Absicht; Athene hält den Speer ‚bei Fuss' und einen Kranz, durch den der Künstler den versöhnenden Zweck ihres Kommens anzudeuten versuchte. Sie scheint auch Achilleus' Schwert zu fassen, um seine Aufmerksamkeit zu erregen, doch möchte ich das nicht bestimmt behaupten. Damit gewinnen wir, wenn mich nicht Alles täuscht, eine wenigstens sehr wahrscheinliche Vermuthung für den Ausgang des ganzen Abenteuers. Achill gibt auf den Rath der Götter den Leichnam zur regelrechten Bestattung zurück und wendet dadurch für den Augenblick die drohende Rache Apoll's von sich. Wir werden auf diesen Punkt noch später kurz zurückkommen, für jetzt sei so viel bemerkt, dass die erste der drei Gottheiten auf *f* mir mit Unrecht auf Athene bezogen erscheint, weil der völlige Mangel an Waffen bei dieser Göttin mir doch unpassend vorkömmt. Sie trägt allerdings wie die Athene der Münchener Amphora einen Kranz in der Rechten, der wie dort ihre begütigende Absicht ausdrücken wird. Man darf wohl nur an Thetis denken. Die letzte bärtige, lang bekleidete Figur mit der Lanze, von Welcker für Zeus erklärt, vermag ich sicher nicht zu deuten. Den Ursprung des Typus, wie ihn *f* am ausführlichsten erzählt, völlig sicher zu bestimmen, dazu fehlen ausführliche Publicationen der Amphorenreihe. Wohl ist *a* sicher korinthisch und sicher hoch alt, indess ist es auch das einzige korinthische Beispiel. Die Amphoren, die sämmtlich wie die Hydria *f* der horizontalen Decorationsweise angehören, können nur altattisch oder chalkidisch sein, was für *b* und *f* nicht unwahrscheinlich sein mag, vorläufig aber dahingestellt bleiben muss. Auffallend ist es, dass der strenge Archaismus wie der rothfigurige gute Stil noch

kein Beispiel der Scene am Quell geliefert haben; die Hydrien *h*, *i* sind (wie *k*) spätarchaisch und wohl von einer Hand, *i* entspricht im Stile den Leagroshydrien sehr bestimmt, selbst der Umstand, dass Troilos hier bärtig erscheint (wie auf der viel älteren Timonidasvase), erklärt sich, wenn wir an den bärtigen Leagros (Mus. Greg. XIV, 2) denken. Die rothfigurigen Gefässe sind sämmtlich spät unteritalisch. Es ist kein vereinzelter Fall; der frühe Archaismus und die Localfabrication Unteritaliens zeigen ihrem Mythenrepertoir nach öfters grosse Verwandtschaft, so in der Benützung des thebanischen Sagenkreises, des Sagenkreises der Argo. Hier in parenthesi die Lösung dieses Problemes zu versuchen, darf ich wohl unterlassen, es genüge auf dasselbe hinzuweisen.

Wir wenden uns zu den überaus häufigen Darstellungen des nächsten Momentes, der Verfolgung des Troilos. Den Uebergang bietet die Klitiasvase mit ihrer ausgedehnten, den ganzen Raum vom Quellhause an bis zu den Mauern Ilions umfassenden Schilderung. Der Meister hat es verstanden, in sein Bild alle Hauptphasen des Ereignisses zusammenzudrängen. Am Ausgangspunkte desselben zittert noch die dadurch hervorgerufene Erregung nach. Unter dem Schutze des heranschreitenden Apollo füllen ein Troer und eine Troerin ihre Hydrien. Der Gott wie das Mädchen (Ροδια) [1]) blicken erstaunt auf die wilde Jagd, während der eben hinzugekommene Jüngling keine Ahnung vom Geschehenen zu haben scheint. Dem Priamos, der auf dem Sitze vor dem Thore seine Kinder erwartet, stürzt An-

[1]) Ueber die verschiedenen Deutungen dieses Namens vergl. Rhein. Mus. 1876 S. 77.

tenor entgegen, mit lautem Wehgeschrei das Unglück meldend, das man von den Zinnen der Mauer schon früher bemerkt haben muss, denn in dem sich eben öffnenden Thore erscheinen völlig gerüstet Hektor und Polites. An ihrem gleichen, weit ausholenden Schritte glaubt man zu erkennen, dass sie an der Spitze einer Colonne marschiren. Gegenüber dem liebevollen Sichversenken in die Ausmalung der momentanen Situation tritt hier gleich zu Beginn ein mehr dramatisches Element, die Freude an der lebendigen Handlung hervor, die, wenn sie auch so ausführlich nicht mehr erzählt wird, doch auch in der knappen Fassung der späteren Gefässe an Energie des Vortrages eher gewinnt als verliert. Bekannt sind mir folgende Exemplare:

I. Schwarzfigurig.

1. Die Amphora des Klitias und Ergotimos. Mon. IV, 55 (W. 9).

2. Amphora, Berlin 1685, abgebildet Gerhard, Etr. u. camp. Vas., Taf. 20 (W. 9).

3. Amphora, ehemals bei Baseggio, Gerhard *E.* 3, 4 (W. 16).

4. Amphora, Brit. Museum 565 (Durand 119).

5. Amphora München 313, Luckenbach S. 606.

6. Kleine Amphora aus Caere, Wien, Oesterr. Museum.

7. Etruskische Amphora aus Vulci, abgeb. Gerhard, A. V. 185 (W. 26).

8. Hydria, Berlin 1895 [1]), abgeb. Jahn, Telephos und Troilus, Taf. 3, 1 (W. 11 u. 11*a*).

[1]) Wohl identisch mit der in allen drei Bildern völlig gleichen Canino's. Cat. di Scelte ant. Viterbo 1829, n. 632.

9. Hydria, München 136 (W. 14).

10. Hydria, ehemals bei Depolletti, abgeb. Gerhard *E*, 10; Overbeck XV, 3.

11. Brit. Museum 450 (W. 22).

12. Schale des Xenokles, abgeb. Rochette, Mon. in pl. 45, 1B; Gerhard *E*, 1, 2 (W. 10).

13. Schale aus Kameiros mit gleichem Avers und Revers, Sammlung Oppermann in Paris.

14. Schale, Neapel 2512, mit gleichem Avers und Revers.

15. Krug, München 357 (W. 13).

16. Krug, abgeb. Ann. VII. tav. d'agg. *D*2; Gerhard *E*, 7 (W. 18).

17. Büchse, Berlin 1728, abgeb. Gerhard, Etr. und camp. Vas. 13, 6 (W. 19).

18. Lekythos, Berlin 1742, aus Kameiros.

II. Rothfigurig.

19. Schale, Brit. Museum 830 (W. 17) [1]).

20. Schale, von Rochette erwähnt; vergl. Welcker a. a. O., Nr. 23.

21. Stamnos, Museo Gregoriano 27, 1 (22, 1) (W. 21)

22. Amphora, Durand 382 (W. 20).

23. Amphora, Neapel 1800.

24. Amphora, Florenz, Bull. 1870 S. 185.

---

[1]) Welcker gibt an, dieses Gefäss im Museum zu Neapel gesehen zu haben, dessen Katalog es nicht aufführt. Da seine Beschreibung (Revers Waffenstreit [abgebildet Birch, Archeologia XXXII, 10] Innenbild Eros) völlig mit der Londoner Schale stimmt, diese aber aus der Sammlung Canino stammt, wo sie Welcker sehr wohl gesehen haben konnte, so ist die Annahme eines Irrthumes unabweislich.

25. Vaso a bocca di Canone, Campana XI, 11, abgeb. Mon. X, 22.

26. Krater in Wien V, 225, abgeb. Laborde, Vases de Lamberg I, 18 (W. 23).

Ausgeschieden habe ich die von Welcker unter Nr. 24 und 25 (= Overbeck 20 und 21) aufgeführten ‚Vasen', von welchen ihm keine ‚vollständige und sichere Beschreibung' zu Gebote stand, indess genügt, was er angibt, dass unter des Troilos' Pferden der Pädagoge lag, um darin etruskische Aschenkisten zu erkennen. Ebenso musste ich von der Anführung zweier rothfiguriger Schalen abstehen, deren eine schon früher unter die unbezeichneten des Kachrylion verwiesen ward. Die Inschriften machen aus einer ganz gewöhnlichen Kampfscene den Tod des Troilos. Abgebildet ist sie Jahn, Telephos, Troilos und kein Ende, Taf. 2, und Mon. X, 22, 2 [1]). Die zweite, Brit. Mus. 835, abgebildet Gerhard A. V. 186, ist trotz ihrer Inschriften ΤΕΙΕΦΟΣ und ΗΕΧ(Θ)ΟΡ von Jahn [2]) für unseren Mythos in Anspruch genommen worden. Wenn ich früher die Meinung ausgesprochen habe, dass das Bild jeder Deutung spotte und die Schuld davon seinem Meister zuschrieb, so habe ich dabei übersehen, dass sowohl die Beschreibung im Kataloge des British Museum wie der Text bei Gerhard S. 78 einen Fehler der Gerhard'schen Publication verbessert, mit dessen Behebung zugleich jede Schwierigkeit verschwindet. Das Thor ist unter dem Henkel der anderen Seite gemalt, an seiner Stelle zeigt das Original den Tisch der Brett-

[1]) Ann. 1875 p. 196 wird sie in die späteste Zeit der Vasenmalerei versetzt.

[2]) Jahn, Telephos und Troilos S. 86.

spieler. Während Achill und Aias sorglos mit einander würfeln, machen die Troer, Hektor an der Spitze, einen Ausfall, und im Griechenlager entsteht in Folge dessen Alarm, Telephos stürzt nackt allein mit der Lanze bewaffnet hervor, ihm nach ein nackter Reiter und ein Hoplit, der sich im Laufe den Helm zurechtsetzt. Dadurch erhält die so überaus oft wiederkehrende Gruppe der beiden Würfelspieler erst ihren rechten Hintergrund. Die dichterische Erfindung dieser wirkungsvollen Situation mit ihrem jähen Wechsel vom Idyll zur höchsten dramatischen Energie ist ein Meisterstück, dem aus unseren Resten der cyklischen Poesie nicht allzuviel an die Seite zu stellen ist. Es ist also nicht weiter wunderbar, wenn die bildende Kunst sich dieses wirklich populär gewordenen Stoffes so lebhaft angenommen hat. Ihn getreulich nacherzählt zu haben, dies Lob gebührt dem arg verkannten Gefässbilde, von Troilos hat es nichts zu melden [1]). Der Typus der Verfolgung des Troilos ist ausgebildet worden von der streng archaischen Vasenmalerei und von da direct in die rothfigurige Technik übergetreten, nicht auf Umwegen, wie der früher behandelte. Er trägt ein wesentlich attisches Gepräge [2]). Der voraufgehende Moment wird fast regelmässig durch die zerbrochene Hydria der Polyxena, die wir bereits auf *a* fanden, vergegenwärtigt, das Quellhaus findet sich ver-

[1]) Der poetischen Ueberlieferung — wir werden wohl die Kyprien anzunehmen haben — entstammt doch sicher auch der hier weggelassene Zug, dass Athena die Helden vom Spiele weg zum Kampfe ruft. Er findet sich auf der mit εποιεσεν signirten Schale Gerhard A. V. 195—96, die gleichfalls eine Andeutung des beginnenden Kampfes enthält.

[2]) Oefters erscheint Troilos in der stereotypen attischen Rittertracht mit dem Doppelspeere. Eine Wandlung der Sage, wie sie Ann. 1875, p. 188 ff., angenommen wird, setzt dieser Umstand nicht voraus.

einzelt (1, 13, 18). Nur einmal (20) scheint eine andere Scenerie gemeint zu sein, Verfolgter und Verfolger kommen von einer Ara (mit Lorbeer darauf) her. Zu den Hauptpersonen kommt öfters Thetis hinzu, Polyxena fehlt selten, gewöhnlich erscheint sogar noch eine Gefährtin, gelegentlich auch Priamos vor dem Thore, 1 und 10.

Die Tödtung des Troilos bieten ausser dem Innenbilde der Euphroniosschale und dem Aussenbilde einer palermitanischen Schale, Arch. Ztg. 1871 Taf. 48, das sich eng an den Typus von der Verfolgung anlehnt, zwei Hydrien, München 65, abgebildet Mon. I, 34, Inghirami, Vasi fittili 346 = Gall. om. III, 80, und eine ehemals der Sammlung Roger gehörige [1]), abgebildet Jahn, Telephos und Troilos, Taf. 2 = Gerhard *E*, 5, 6, = Overbeck XV, 11, beide von Welcker richtig gedeutet. Die erstere zeichnet sich schon durch einen äusserlichen, in hohem Grade bedeutsamen Umstand aus, der an die troische Partie des Frieses von Gjölbaschi gemahnt: das Schulterbild ist zur Perspective des Hauptbildes umgeformt. Man sieht da die Zinnen der troischen Stadtmauer dicht besetzt von einer aufgeregten Zuschauermenge, deren Theilnahme — der Künstler hat sie in einer Fülle von Motiven zu schildern sich nicht entgehen lassen — die Bedeutsamkeit des Vorganges auf das Wirksamste erhöht. Wie um zu helfen streckt die Mutter ihre Hände hinunter, zwei Schwestern raufen sich die Haare aus, Paris oder Pandaros drückt einen Pfeil nach Achill ab, ein Greis [2]) erhebt klagend seine Rechte, zwei

[1]) Vergl. Michaelis, Arch. Ztg. 1874 S. 41.

[2]) Gewiss nicht Priamos, den ich unten annehme, sondern blos ein namenloser Volksältester, dessen Platz ja hier ist. Ilias III, 146 ff.

Krieger spähen den ausfallenden Kameraden nach, während ein dritter in seltsamem Gegensatze zur Umgebung ein Trinkhorn leert. Bei einem so bedeutenden Künstler, wie es der Maler unserer Hydria war, kann ein solcher Zug nicht gleichgiltig sein. Welcker [1]) wies geistreich auf den Anfangsvers des XIV. Gesanges der Ilias hin: Νέστορι δ'οὐκ ἔλαθεν ἰαχὴ πίνοντά περ ἔμπης und leitete ihn aus dem Bedürfnisse nach Contrasten ab. Ich glaube aber, er gehört auf das Engste zur Handlung, er sagt uns, dass die Begleiter des Troilos entkommen sind und Wasser in die dürstende Stadt gebracht haben, während er selbst am Dreifuss Apollo's getödtet wird. Auch hier sitzt, ganz aufgelöst in Schmerz, Priamos vor dem Stadtthore, aus dem zu Fuss und Wagen eine kleine Schaar zur Hilfe hervorbricht. (Welcker und Jahn haben ihn für den Pädagogen versehen, weil der compendiarische Charakter der Darstellung ihn etwas zu nahe an Troilus gerückt hat [2]). Auch Athene's Einschreiten ist angedeutet. Die zweite Hydria verwandten Stiles, wenn auch lange nicht so bedeutend, lässt den Troilos am Altare des Apoll förmlich abgeschlachtet werden. Es ist viel über sie geschrieben worden, da eine plumpe Fälschung der Inschriften einer noch plumperen Deutung nachhalf; nichtsdestoweniger blieb ein Umstand so gut wie unberücksichtigt. Hinter Achilleus hält ein Viergespann, von dem blos die Vordertheile der Pferde sichtbar sind. Da dasselbe an gleichem Orte sich auf dem zunächst zu erwähnenden Gefässe wieder findet, müssen wir uns die

[1]) Alte Denkmäler I, S. 72.

[2]) Ein Pädagoge ist auf Vasen dieser Zeit ganz undenkbar. Dass Priamos in den verschiedensten Darstellungen die selbe Stelle einnimmt, beweist sicher, dass ihm das Epos dieselbe verlieh.

Frage vorlegen, wem es gehöre? Wie immer die Antwort lauten mag, eine gründliche Veränderung des Mythos schliesst sie doch in sich. Mit dem Viergespanne kann weder Achill im Gebüsch versteckt gewesen, noch Troilos zur Quelle gefahren sein. Offenbar ist es Troilos' Gespann — denn gegen Achill's Wagen spricht die mythische Unmöglichkeit — er hat es um den Altar des Gottes getummelt, hier, nicht an der Quelle, wie die ältere Wendung erzählte, wird er von Achill überfallen, der die Pferde zum Stehen bringt, ihn selbst vom Wagen herunterreisst und tödtet [1]). Das Aussenbild der Euphroniosschale birgt die entscheidende Bestätigung. So oft es auch so gedeutet wurde als ob Achilles den Troilos eben vom Pferde herabgerissen habe, und ich muss mich schuldig bekennen, dies wie etwas Selbstverständliches nachgesprochen zu haben; es ist doch völlig unzweifelhaft, dass auch hier Troilos zu Wagen die Stadt verlassend gedacht ist. Die durchschnittenen Stränge der Pferde wiesen auf das Vorhergegangene mit schwer misszuverstehender Deutlichkeit. Den Wagen hinter der Scene zurückzulassen, dazu bewog unseren Meister seine künstlerische Ueberlegenheit über die Maler jener Hydrien. Den nächstfolgenden Moment stellt in sehr übereinstimmender Weise die Hydria Brit. Museum 473, abgebildet Arch. Ztg. 1856, Taf. 91, 3, 4, dar. Troilos liegt bereits getödtet und verstümmelt auf dem Altare, den anrückenden Troern hält Achill höhnend das abgeschnittene noch blutende Haupt

[1]) Luckenbach S. 608 sieht diesen Umstand als nebensächlich an. Für ihn ist das Fehlen der Polyxena das Kriterium für die Wandlung der Sage und daher betrachtet er die unteritalischen Vasen, die die Scene an der Quelle mit jener Variante zeigen, als Vertreter der tragischen Version.

entgegen. Möglich, dass sie derselben Hand wie die Hydria Roger's angehört, sicher gehören alle drei ein und derselben Zeit an, und zwar der spätesten Entwicklung der archaischen Technik, welche noch eine Zeit lang dem rothfigurigen Stile parallel läuft. Wir sehen, dass die Euphroniosschale dieselbe ziemlich späte Wendung des Mythos enthält, dass sie ihnen aber wahrscheinlich gleichzeitig ist, und werden es dann gewiss nicht wunderbar finden, dass eine derselben mit ihr aus dem gleichen Grabe hervorgezogen war.

Sahen wir bisher die Troer zur Hülfe herbeieilen, so wollen wir zum Schlusse einer Vase gedenken, welche den Kampf um den Leichnam selbst darstellt. Es ist eine früharchaische attische Amphora, München 124, abgebildet Gerhard, A. V. 223 = Overbeck XV, 2. Auch hier ging die Tödtung am Altar Apollo's — ein Omphalos mit der Inschrift BOMOΣ — vor sich, gewiss ein alter Zug der Sage, wenn auch auf den archaischen Verfolgungsbildern immer nur der Ausgangspunkt, nie die Katastrophe angedeutet ist. Darüber hängt der abgeschnittene Kopf (nach Jahn auf die geschwungene Lanze Achill's gespiesst). Welches ist der Ausgang des Kampfes? Gewiss kein Sieg über Achill, denn Athene und Hermes stehen neben ihm. Auf eine solche Voraussetzung die bekannte Marmorgruppe des Neapler Museums zu erklären, war ein Wagniss Welcker's [1]), das die Zustimmung, die es fand, kaum verdiente. Dennoch ward der Leichnam nach Troja zurückgebracht, dort feierlich beklagt und bestattet. Auf die Threnoi, in die man sich die Sophokleische Tragödie ausklingend denkt, weist Horaz Carm. II, 9, 15 f. Welcker meint nun (Griech.

[1]) Alte Denkmäler I, S. 370.

Trag. S. 124 ff.), Sophokles habe die Rückgabe erfolgen lassen durch den Eindruck, den die Schönheit des Opfers im Tode auf den Mörder gemacht, ich kann mich aber nicht überreden, diese erst bei Lykophron vorkommende Sage sei voralexandrinischen Ursprunges. Des Epos wie der Tragödie ist in vollem Masse jener Schluss würdig, auf den uns die Vasenbilder wiesen, die Rückgabe des Leichnames auf die Weisung der Götter, vor Allem Athenes' und Thetis' hin, mit der Absicht, den gegen Apoll im Vertrauen auf ihren Schutz verübten Frevel wo nicht zu sühnen, doch abzuschwächen.

Sämmtliche bisher betrachtete Monumente unseres Mythos können wir in zwei Classen theilen. Die Hauptmasse folgt der alten epischen Tradition, Troilos begleitet seine Schwester zum Brunnen, hinter dem Achill lauert; dieser verfolgt, erreicht ihn am Altar des thymbräischen Apoll und tödtet ihn, während Polyxena entkommt. Später erleidet die Sage eine wesentliche Abkürzung. Troilos hat sich auf eigene Faust vor das Thor gewagt, sein Gespann im Haine des Gottes zu tummeln. Hier überrascht ihn der im Hinterhalte liegende Pelide plötzlich, reisst ihn vom Wagen und tödtet ihn auf der Stelle. Diese Version, welche der Scholiast zur Ilias 24, 257, wie wir sahen, von Sophokles berichtet, ist eben so modern im Sinne des damaligen Athen, wie die frühere im Stile des alten Epos [1]). Sie vertreten die Londoner Hydria und die Roger's, wahrscheinlich auch die von Rochette erwähnte Schale 19, von welcher wir leider keine bestimmte Nachricht haben, und

[1]) Luckenbach verwies bezüglich Polyxena's auf die wasserholenden Königstöchter der epischen Poesie.

die Schale des Euphronios. Was die Hydrien anbelangt, so steht die Thatsache, dass sie vom Einflusse der Sophokleischen Tragödie berührt erscheinen, durchaus in keinem Widerspruche mit dem, was wir über die letzte Epoche der schwarzfigurigen Technik wissen. Eine grosse Zahl dieser Gefässform zeigt uns in archaischem Gewande Bilder, die ihrer Auffassung und Formgebung nach eine eigenartige, vom traditionellen Amphorenstile sehr abstechende Physiognomie tragen und als höchst lebendige Weiterentwicklung desselben neben den grossen Leistungen der rothfigurigen Vasenmalerei immerhin mehr Beachtung verdienen, als ihnen gewöhnlich zu Theil wird. Ganz derselben Richtung, die wir im Verlaufe dieser Abhandlung bereits mehrfach als die spätarchaische charakterisirt haben, gehört auch eine stattliche Reihe von Lekythoi an. Als bezeichnende Beispiele will ich hier noch die Hydria mit Polyxena's Opferung, die Lekythoi mit der Schleifung Hektor's erwähnen. Etwas vom Geiste der Tragödie liegt auch in diesen Schöpfungen, aber weit bestimmter, weit reicher offenbart ihn die Schale des Euphronios. Die ganze Anordnung mit ihrem dreifachen Scenenwechsel trägt einen ausgeprägt dramatischen Charakter, und doch ist eine unmittelbare Inspiration von den Brettern herab nur für das Bild der Wappnung möglich, in dem man allerdings eine Stichomythie zwischen Hektor und Alexandros durchzufühlen meint.

Wir haben hier noch einmal der beiden anderen troischen Schalen unseres Meisters als der nächstliegenden Analogien zu gedenken. Das neue Fragment der Dolonschale hat die frühere Annahme vollauf bestätigt, dass auch hier dieselbe Anordnung verwirklicht war. Dort konnte ich auch bestimmt auf den Zusammenhang mit der

dem Euripides zugeschriebenen Rhesos-Tragödie hinweisen. Die Iliupersisschale gleicht bezüglich der Anordnung den beiden anderen, sie steht auch der Troilosschale näher als jedes der übrigen Werke unseres Meisters, doch von einem Einflusse der Bühne konnten wir bei ihr nicht sprechen. An ihrer Seite haben wir eine kleine Zahl von Schalen derselben Compositionsweise gefunden, wir haben aber auch zugleich gesehen: ‚dass die Kraft des mythologischen Gedankens selten für alle drei Bilder einer Schale gleichmässig aushält' [1]). Ausser diesen Beispielen ist mir als völlig analoges nur die Durisschale mit dem Waffenstreite bekannt. Die Annahme eines Zusammenhanges mit der ὅπλων κρίσις des Aeschylos liegt hier nahe genug [2]). Wie wenig aber selbst von einem so übermächtigen Geiste das eigenste dichterische Empfinden unserer Schalenmaler sich hemmen liess, lehrt das nächste Seitenstück der Durisschale, Brit. Museum 829, Conze, Vorlegeblätter VI 2, das die gleichen Aussenbilder in sinnvoller Weise mit der Wegführung der Briseis vereint [3]). Wie kommt nun die Vasenmalerei dieser Zeit zu ihrer freien selbstbewussten Haltung gegenüber der Tragödie, von der sie wohl manchmal ein besonders in die Augen fallendes Motiv, eine eigenthümliche Auffassung eines Sagenstoffes entnimmt, sonst aber frei nach ihren Gesetzen schafft? Zum Theile dadurch, dass der Künstler wirklich von der Bühne und nicht aus dem Buche die Anregung empfing. Die Bücherwuth des damaligen Athen war noch nicht so gross, als die des ein

[1]) Kekulé, Arch. Ztg. 1882 S. 15.

[2]) Dagegen Robert ‚Bild und Lied' Excurs II.

[3]) Den Meister dieses Gefässes wird man in Duris' nächstem Kreise zu suchen haben. Ich würde an Brygos denken.

Menschenalter jüngeren, und unsere Vasenmaler verrathen in ihren Inschriften keine allzu tiefen literarischen Bestrebungen. Zum grösseren Theile gebührt einem schon früher berührten Umstande volle Berücksichtigung. Die Malerei besass eine auf ihrem eigensten Boden erwachsene dramatische Richtung, ihren grossen Tragiker in Polygnot. Seine Stellung zur mythischen Ueberlieferung, seine tief religiöse, tief ethische Grundstimmung, seine Tendenz, aus der das Bewusstsein des Lehramtes auch seiner Kunst hervortritt, selbst seine Compositionsprincipien, soweit sie uns noch erkennbar sind, all' das kehrt gleichmässig, nur anders gewandt, bei den gleichzeitigen Tragikern der Bühne wieder und lässt uns die Parallele des Aristoteles (Poet. 6) in ihrer vollen Bedeutung würdigen. Die Vasenbilder, die unter seinem Einflusse stehen, werden wir, wie das abgebrauchte Schlagwort lautet, ‚tragisch begründet' finden, auch wo ihre Meister das Theater gar nicht in Contribution setzen konnten. Viel gefügiger verhielt sich die Vasenmalerei der Bühne dort gegenüber, wo sie nur abgelebte Typen hätte entgegenstellen können. Das Satyrspiel haben dieselben Meister, wenn auch noch immer selbstständig, doch viel weitgehender benützt. Die Satyrschale des Brygos, der Psykter des Duris lassen das nicht verkennen.

Die Paläographie unserer Schale zeigt wieder einen sehr erheblichen Fortschritt, das vierstrichige Sigma ist bis auf den Künstlernamen durchgeführt, und damit hat das attische Alphabet jenen Standpunkt erreicht, den es von Olymp. 83, 3 bis 92, 2, entschieden festhielt. In den Tributlisten schwindet von da an das dreistrichige Sigma. Fast von Gefäss zu Gefäss können wir bei Euphronios paläographische Neuerungen eben so sicher nachweisen,

wie Fortschreiten seiner Auffassung und Formgebung. Dadurch verliert die Zeitbestimmung nach der Gestalt der Buchstaben jene Dehnbarkeit, die ihr dort anhaftet, wo wir nicht die gleiche Bürgschaft gegen ein Retardiren hinter den jeweiligen Stand besitzen, und gestattet uns den Ansatz zwischen Olymp. 80 und 85. In diesem Zeitraume war der kurz vorher begonnene Kampf der beiden grossen Tragiker definitiv zu Gunsten des jüngeren entschieden. Aeschylos räumt seinem Gegner zunächst Griechenland und überlässt ihm bald die ganze Welt.

X. DIE BERLINER SCHALE.

In den Ruinen der volcentischen Thermen ward im Jahre 1835 eine nun in Berlin (Nr. 2282) aufbewahrte, leider arg beschädigte Euphroniosschale gefunden, welche über alle vorherbesprochenen durch die Anwendung einer ebenso seltenen als edlen Technik hervorragt. Das Innen-

bild ist auf weissem Grunde von etwas gelblichem Tone mit feinen schwarzen Relieflinien von meisterhaft sicherer Führung hingezeichnet und durch bescheidene Anwendung von Deckfarben unter sparsamer aber grade dadurch besonders wirksamer Mitwirkung von Goldschmuck ausge-

führt; das Detail der Innenzeichnung geben gelblich verdünnte Firnisslinien an [1]). Daneben können die gewöhnlich behandelten Aussenbilder blos den Werth einer einfachen

Umrahmung ansprechen, und wir werden uns nicht wundern, sie hier von einer stofflichen Bedeutungslosigkeit zu

[1]) Das aufgesetzte Gold ist nicht mehr vorhanden, doch führt der nur als Unterlage für dasselbe verständliche Kreidegrund bestimmt darauf hin. Darnach hat R. Weil, Arch. Ztg. 1879 S. 101, die Vergoldung sämmtlicher Schmuckgegenstände beider Personen, der Ohrringe, der Hals- und der Armbänder wie der Knöpfe am Chiton der weiblichen und des Haarreifens der männlichen Figur erwiesen. Bezüglich des übrigen Details der Zeichnung gibt die Beschreibung in Furtwängler's Katalog der Berliner Vasensammlung ausführliche Nachricht, der die bisherigen Abbildungen mit Recht als ungenügend bezeichnet.

finden, wie sie bei Euphronios sonst nur auf den unbezeichneten Vasen vorkommt. Sie stellen ein Pferderennen dar. Einer cannelirten Säule zu, neben der ein Mann im Mantel als Preisrichter steht, sprengen drei nackte Reiter an einer anderen uncannelirten Säule vorbei, welche ein Gefäss als Siegeslohn trägt. Der Sieger, um eine Pferdelänge voraus und dem Ziele ganz nahe, wendet sich triumphirend gegen seine Genossen zurück, die mit energischen Peitschenhieben ihre ermüdeten Rosse vergebens antreiben [1]). Die Inschrift darüber ΛΙΑVΚΟΝ ΚΑ(λος) verbindet unsere Schale mit einer Schale aus Kameiros, der wir noch

zu erwähnen haben werden. Soviel die eine Hälfte; was die andere zeigt, ist bis auf die Spuren einer ähnlichen Vorstellung zerstört; antik (aber auch nur zum grössten Theile) ist nur der Jüngling, der nach der vorhergehenden Scene umblickend, offenbar etwas ordnet; es scheint, als messe er im Schritte die Länge der Bahn. Was er in der Rechten trägt, dürfte wohl eher eine Schreibtafel als ein Kästchen sein. Sehr ähnlich sind die Aussenbilder einer von Euphronios gefertigten und von [Diot]imos bemalten

[1]) ‚Die erregten Pferdeköpfe sind von vorzüglichem Ausdrucke.' (Furtwängler.)

Schale, einerseits drei Reiter im Laufe gegen eine dorische Säule, anderseits ein Mann, sein Pferd führend, ein Knabe mit zwei Speeren und ein Reiter. Das Innenbild enthält wieder einen Reiter. Ausser dem Lieblingsnamen des Erothemis begegnet auch der des Lykos, den wir auf der Troilosschale fanden. Wir wenden uns nun dem Innenbilde zu. Die Handlung ist höchst einfach. Einem sitzenden, nur mit einem kurzen braunrothen Mantel bekleideten Jüngling, der in der Linken einen wohl richtig als Lanze ergänzten Stab hielt, nähert sich eine Frau im jonischen Chiton mit darüber geworfenem braunrothen Mantel, die in ihrer Linken

eine stilisirte Ranke hält. Der Krug in ihrer Rechten wie die Schale in der des Jünglings sind vom Ergänzer, aber, wie kaum bezweifelt werden kann, mit Recht hinzugefügt worden. Von den Namen haben sich blos die Reste des weiblichen ΟΜΕΔ erhalten, welche Jahn, Arch. Ztg. 1853 S. 134, in Διομήδη, gegen die Gerhard'sche Lesung Ἀνδρομέδα ergänzte und dadurch der männlichen Gestalt den so zutreffenden Namen Achill verlieh. Polygnot hatte sie im delphischen Iliupersisbilde mit Iphis und Briseis, die Schönheit Helena's bestaunend, dargestellt, und unmöglich wäre es nicht, dass er sich auch hierin im attischen Iliupersisbilde, wenn auch frei, wiederholt habe. Zur weiteren Bestätigung der Jahn'schen

Vermuthung kann noch geltend gemacht werden, dass Achill und Briseis auf rothfigurigen Vasen strengen Stiles in demselben Zusammenhange wiederkehren, in dem wir hier Diomede und Achill annehmen. Fragen wir nach der Handlung, die sich zwischen Beiden abspielt, so scheint die Spendung des Trunkes, die Ueberreichung der Blume auf die Alternative eines Willkommens oder Abschiedes zu führen [1]). Damit lässt sich jedoch das ganze Behaben des Helden nicht erklären. Er sitzt hier in vollkommen gelassener, bequemer Haltung, den Speer mehr als Attribut seiner Macht, denn als Waffe haltend. So kann er unmöglich in's Kampfgewühl eilen, so käme er auch wohl nicht aus demselben. Bot aber für den Maler Abschied oder Ankunft den einzigen oder überhaupt einen Anlass, eine feierliche Begrüssung durch Briseis oder Diomede zu bilden? Auf diesen wunden Punkt der bisher geläufigen Annahme hat Brunn a. a. O.

[1]) Brunn, Troische Miscellen S. 61 ff., sucht nachzuweisen, dass die Reichung des Trunkes typisch für Abschied, die der Blume für Bewillkommnung sei. Dagegen sprechen ausser den Bildern, wo beide Actionen zusammen erscheinen, wie hier und Mon. I. 26, 13, noch das Innenbild der Satyrschale des Brygos, wo einem Ankommenden der Trunk gebracht wird, während auf einer schwarzfigurigen Amphora des Oesterr. Museums eine Frau einem die Quadriga besteigenden Krieger die Blume hinhält. Wenn ich aber früher aus diesen Beispielen schlussfolgerte, ein fester Sprachgebrauch sei kaum zu erweisen, so habe ich gleichfalls die ganz klare Thatsache übersehen, die eine historische Betrachtung der hieher bezüglichen Denkmäler lehrt. Auf den schwarzfigurigen attischen Vasen — die nicht attischen sind dieser Typik baar — ist die Blume für Begrüssung wie für Abschied gleich bezeichnend. Die Credenzscenen sind dieser Technik völlig fremd. Im rothfigurigen Stile tritt erst der Wechsel des Grusses auf. Wie auf dem Kottabospsykter, so vereinigt unser Meister auch hier das Ablösende mit dem Abgelösten. Im Uebrigen hat das Neue das Alte auch in diesem Falle nicht völlig verdrängt und gleich bei Hieron lässt sich die Weiterentwicklung der alten Blumensprache am bequemsten studiren.

S. 63 treffend hingewiesen, es jedoch unterlassen, die sich ergebenden Consequenzen voll zu ziehen. Ich glaube, Anspruch, künstlerisch verherrlicht zu werden, hatte nur die erste Vereinigung, nicht die periodisch wiederkehrenden Trennungen und Wiedersehen, nicht das situationslose trauliche Zusammenleben, das Overbeck erkennen möchte [1]). Die gefangene Fürstentochter tritt an den heran, der nun ihr Herr geworden, ihm mit züchtigem Grusse den ersten Dienst zu leisten, und während des Helden Auge wohlgefällig auf ihr ruht, sagt ihm ihr Blick, ihre Haltung, dass in ihr ein Gefühl aufkeimt, mächtig genug, sie mit dem Geschicke zu versöhnen. So liegt nicht allein im Technischen unseres Bildes etwas wie die Ankündigung einer neuen Zeit, die rein menschliche Auffassung und Verinnerlichung mythischer Verhältnisse ist in kaum geringerem Grade symptomatisch. Zweimal noch begegnen wir auf jener schönen Classe zweifiguriger Amphoren, deren Verhältniss zu den Schalen wir bereits betonten, einer ganz analogen Vorstellung. Euxitheos (eigentlich ist es Oltos, der das Gefäss gemalt aber nicht signirt hat; Brit. Mus. 803, abgebildet Gerhard, A. V. III, 187) hat Briseis und Achill (beide inschriftlich bezeugt) in derselben Weise einander gegenüber gestellt, nur dass sie ihm nach älterer Weise blos die Blume reicht, während ein herrliches, an

[1]) Bildw. S. 386. Der Vergleich mit ‚Shakespeare's Beauties', den ‚Frauenschönheiten aus Byron's Gedichten' zeigt zur Genüge das Unantike dieses Gedankens. Heydemann, Commentationes phil. in hon. Th. Mommseni S. 136 ff., betrachtet unsere wie die zu erwähnenden analogen Darstellungen S. 175 als ‚heroisirte Genrebilder', ein Begriff, unter dem er das Verschiedenste zusammenfasst und dessen Vortheil wohl einzig und allein darin bestehen dürfte, dass er dem Exegeten die Mühe erspart, seine Pflicht zu thun.

Grossheit der Zeichnung mit Euphronios' Werken wetteiferndes Gefäss des Museo Gregoriano (abgebildet Mus. Greg. 58, 3 = Gerhard, A. V. 187 = Overbeck 16, 2) die Frau, die hier wieder nur die Kanne hält, unbenannt lässt. Ob wir nun den Namen Briseis oder Diomede ergänzen, ist ziemlich irrelevant, zur letzteren Bezeichnung gäbe die Stilverwandtschaft mit der Berliner Schale immerhin eine gewisse Berechtigung [1]). Das Schema, eine Frau einem Manne einschenkend, kehrt im Innenbilde von Schalen Euphronischer Zeit häufig wieder, in einer ganzen Anzahl von Varianten nach jeweiligem Bedarfe zurechtgelegt. Duris und Brygos haben sich seiner bedient [2]). Einmal füllt eine Nereïde dem Nereus den Becher (Duris, Wiener Vorlegebl. VII, 2), ein andermal Athena dem Herakles (Wiener Vorlegebl. *A*, 1), beide Male verfolgt aussen Peleus die Thetis. Einem ausziehenden Krieger wird der Abschiedstrunk geschenkt (Duris, Wiener Vorlegebl. VII, 2), einem Heimkehrenden der Willkommstrunk (Brygos, Wiener Vorlegebl. VIII, 6), ohne besondere Veranlassung trinkt ein Greis, dem Briseis einschenkt (Brygos, Iliupersisschale, analog Wiener Vorlegebl. *D*, VIII). Einer Credenzscene zwischen zwei Frauen wird noch zu erwähnen sein. Eine bestimmte Deutung zu geben ist auch dort nicht jedesmal thunlich, wo Inschriften oder Attribute über den Namen der Personen nicht im Zweifel lassen. Meist ersehen wir

---

[1]) Brunn entscheidet sich für den Abschied Achill's von Thetis, der aber sonst reicher ausgeführt erscheint. Vergl. den Kantharos des Epigenes Ann. 1850, tav. d'agg. H. J.

[2]) Für Hieron hat man früher das Gleiche auf Grund der ihm jedoch nicht zugehörigen Münchener Schale (369) angenommen. Vielleicht könnte man Sign. 12 hieher ziehen, doch bleibt sein eigenartiges Verhalten bemerkenswerth.

aus dem Zusammenhange, dass der Maler seinen Mythos auf den Aussenbildern erschöpft hatte und nun als Lückenbüsser diesen Typus, der ja an und für sich als Schaleninnenbild trefflich passte, einschob und durch ein äusserliches Zurichten mit dem Gesetze der cyklischen Composition, soweit es eben ging, in Einklang zu bringen versuchte. Ganz anders präsentirt sich die Sachlage bei Euphronios. Hier erscheint er als Hauptbild, dessen Ausführung verlangt, dass man mit viel strengeren exegetischen Anforderungen an dasselbe herantrete. Dem Schmucke der Aussenseiten fällt nur die untergeordnete Rolle zu, seinen künstlerischen Grundgedanken eine Octave tiefer ausklingen zu lassen. Dem Siegeslohn innen entspricht aussen der Wettkampf.

Unsere Schale steht als die einzige signirte an der Spitze einer kleinen Reihe gleichartiger Werke, die ich im Folgenden aufzähle, und die bis auf zwei (8 u. 10), wenn auch nicht immer vollkommen genügend, bekanntgemacht worden sind [1]).

[1]) Ueber Beispiele dieser Technik vergl. De Witte Cat. M(agnoncourt) p. 9; Jahn, Vasen mit Goldschmuck S. 23; Benndorf, Griech. und sicil. Vasen S. 27, Anm. 129; Heydemann, Ann. 1877 S. 288. Nicht hieher gehört Labord Vas. Lamberg I, 28, das eine völlig verschiedene spätitalische Technik zeigt. Auch die zu Nola mit 7 und 8 zugleich gefundenen Fragmente einer Toilettescene der Sammlung Lamberti zu Neapel dürften kaum, wie Panofka meinte, von einer Schale herrühren, auch berichtet er nichts von weissem Grunde, wie Jahn Einl. Anm. 381 versteht. Die Anwendung von Vergoldung ist für diese Technik fast obligat, sie lässt sich sicher bei 1, 3, 4, 7, 9, 10 unserer Reihe feststellen. Es fehlt auch schon in dieser Zeit nicht an Versuchen, dieselbe auch mit der gewöhnlichen Technik zusammenzubringen, wie die Iliupersis- und die Satyrschale des Brygos und die zwei grandiosen Schalen-Innenbilder eines Meisters, München 370 und 402, zeigen. In einem Detail, dem braunen Mantel des Aias, folgt 370 noch weiter der

2. Schale aus Ruvo, Samml. Jatta 1539. Satyr, ΑΙΚΙΒΙΑΔΕΣ ΚΑΙΟΣ. Ann. 1877, Tav. *A*. Aussen Scenen im Frauengemache.

3. Schale aus Vulci, München 332. Bacchantin. Aussen Thiasos. Thiersch, Ueber die hell. bem. V. Taf. 4; Wieseler, Denkm. a. K. II, Nr. 273.

4. Schale aus Vulci, München 336. Hera. Aussen Trioptolemos. Thiersch a. a. O. Taf. 3.

5. Schale aus Kameiros. British Museum. Aphrodite auf dem Schwane ΛΙΑVΚΟΝ ΚΑΙΟΣ. Salzmann, La necropole de Cameiros, Taf. 60.

6. Schale aus Aegina, München 208. Europa auf dem Stiere. Aussen Eroten. Jahn, Europa Taf. 7.

7. Schale aus Nola: Erschaffung der Anesidora. Gerhard, Festgedanken an Winckelmann, Taf. 1; Elite cer. III, 44. Aussen Kriegerauszug.

8. Schale mit der vorigen zugleich gefunden: Herakles und Athena. Aussen Heraklesthaten. Bull. 1829 p. 19; ‚Du style le plus grandiose' Panofka.

9. Teller aus Athen: Herakles und Hippolyte. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 11, 3.

---

neuen Technik. Verwandt, wenn auch anderer Art, ist die Reliefschale mit dem Bilde der Artemis im Cultusministerium zu Athen, abgebildet Mittheil. des athen. Instit. V, Taf. 10 und ein besonders reich gegeschmücktes, wie Jahn vermuthet zum Wollaufwickeln gebrauchtes Geräth aus Attika, beschrieben bei Jahn, Europa S. 45 f., vergl. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasen S. 61 f. Besonders interessant ist ein vereinzelter Versuch, die Anwendung der neuen Technik umzukehren, also die Aussenbilder auf weissen Grund zu malen und das Innenbild in der alten Weise zu lassen, den die Gothaer Schale vom Cap Colias, Mon. X, 37, zeigt. Wie man für diesen Missgriff Hieron verantwortlich machen konnte — Arch. Ztg. 1885 S. 258 ist das wieder neuerdings behauptet worden — bleibt mir unverständlich.

10. Schale aus Vulci, München 341. Aithra und Akamas. Aussen Scenen im Frauengemache.

11. Scherbe aus Aegina im Besitze des Baron Wasberg. Leise geneigter Kopf einer Frau im Schleier, ΣΙΚΗ[Fragment einer Wegführungsscene. Rhusopoulos Περὶ εἰκόνος Ἀντιγόνης [1]).

12. Schale aus Athen: Credenzscene zwischen zwei Frauen. Reste eines zweiten concentrischen Bildes ΦΕΡΡΕΦΑΤ(τα). Mitth. des athen. Inst. VI, Taf. IV. Aussen Reste von Mantelfiguren.

Die Reihe von Schalen mit polychromem Innenbilde auf weissem Grunde bildet eine merkwürdige Erscheinung auf dem Gebiete der griechischen Vasenmalerei und erinnert uns in mehr als einem Punkte an die Gruppe von Theseusschalen, an deren Spitze wir gleichfalls Euphronios fanden. Wie dort ist hier die Erkenntniss der Gleichzeitigkeit der betreffenden Monumente nöthig, um zu erkennen, was sie uns lehren. Dafür ist vor Allem der Umstand beweisend, dass keine einzige nacheuklidische Buchstabenform in ihren Inschriften vorkommt, dass im Gegentheile noch die Formen Σ für Σ Α für Α überwiegen. Paläographisch ist die Euphroniosschale mit am weitesten fortgeschritten (dass sie die letzte seiner erhaltenen Gefässe sei, beweist das vierstrichige Sigma nun auch im Namen), stilistisch ist sie die freieste aller. Fast befremdlich müssen bei 5, 6, 7, 9 wie dem Teller im Cultusministerium zu Athen die Anklänge an die archaische Formengebung erscheinen, die mit dem positiven Können in völligem Wider-

[1]) Nicht die Darstellung des Bildes, sondern seine Deutung durch Rhusopoulos bietet hier ein archäologisches Curiosum.

spruche stehen und den Charakter des bewusst Gewählten an der Stirne tragen. So paradox das klingen mag, es sind die ersten Bestrebungen nach einem Fortschritte zum Eleganten und Zierlichen, wofür das Bedürfniss da war, ehe sich die Umgestaltung der Formgebung vollzogen. Die kaum ausser Curs gesetzten archaischen Formen kommen plötzlich zu Ehren. Man entdeckt, welcher Steigerung die ihr innewohnende Lieblichkeit bei etwas preciöser Behandlung fähig ist. Will man eine solche Nutzung Archaisiren nennen, so mag es sein, nur hat dieses Wort in der Literatur über Vasen leider einen etwas polizeilichen Beigeschmack. Als chronologischen Fixirpunkt wollen wir Olympias 85 = 440 ansetzen. Die Entwicklungsgeschichte der griechischen Vasenmalerei erlaubt keinen wesentlich früheren Ansatz, die Paläographie keinen wesentlich späteren. Was ist nun der Grund dieses plötzlichen Aufleuchtens, und warum verschwindet dies Licht fast ebenso plötzlich? Die Vasenmalerei verlässt auf einen Augenblick ihre gewohnten Geleise, es wandelt sie auf einmal die Lust an, wirkliche Malerei zu werden, und gleich wieder lenkt sie so gut es geht in dieselben zurück. Es war eine stilistische Verirrung: das Gestirn, dessen kreuzende Bahn die Störung verursacht haben muss, ist unserem Teleskop nicht sichtbar, gleichwohl können wir seinen Stand ausrechnen. Um dieselbe Zeit hatte zu Athen die Plastik, die das Problem der Gewandbehandlung, mit dem die Malerei nicht fertig werden konnte, leicht gelöst hatte und reif war zu den höchsten Aufgaben, ihre Zwillingsrivalin, der sie noch eben auf dem Markte von Athen unterlegen war, überholt und wie im Sturme die Akropolis eingenommen. Der Malerei blieb nichts übrig als zu sehen, wie sie den

abgewonnenen Vorsprung wettmachen könnte. Vor Allem that eine Abkehr von der graphischen Abstraction zum Realistisch-Plastischen Noth; man musste aus dem Reiche der Schatten zum lebendigen Lichte [1]). Als den, der ‚die Thore geöffnet', bezeichnet die Ueberlieferung Apollodor, dessen Auftreten genau um diese Zeit fallen muss [2]), den σκιαγράφος. Plinius (der ihn viel zu spät ansetzt) nennt ihn 35, 60 als den Schöpfer der malerischen Illusion, der des Pinsels Ruhm begründet und die ersten Bilder geschaffen, welche das Auge fesseln, während Werke, wie die Polygnot's, zwar nicht zu den Curiositäten zählen, aber doch nur von Jenen geschätzt zu werden brauchen, die Anderen ihre Kennerschaft weissmachen wollen. Wenn wir uns auch dem Glauben nicht hingeben werden, dass diese Schalen uns wirklich die technischen Neuerungen Apollodor's voll und ganz wiedergeben, so muss doch zugestanden werden, dass einige ihrer wesentlichsten Eigenthümlichkeiten in engstem Zusammenhange mit denselben stehen. So lassen sie die Rundung der Gestalten unter der Gewandung durch deren lichtere oder dunklere Schattirung hervortreten, so setzen sie oft röthlich gelbe Lichter auf, z. B. wo dunkle Haare in einzelne Partien ausgehen (was auch auf anderen Gefässen nicht selten ist, z. B. den Aussenbildern der Brygos'schen Iliupersisschale). Auf unserem Bilde sind

---

[1]) Das einzige inhaltlich bedeutende Bild unserer Schalenreihe, Pandora's (Anesidora heisst sie hier) Geburt, weist bestimmt auf den Einfluss Phidias'scher Kunst, der denselben Gegenstand bekanntlich auf der Basis der Parthenos (Ol. 85, 3 geweiht) dargestellt. Die auffallend länglichen Kopfformen aller drei Figuren finden in den Parthenonfiguren Analogien.

[2]) Vergl. Brunn, Künstlergesch. II, S. 71 ff., der die Thätigkeit seines jüngeren Zeitgenossen des Zeuxis zwischen Ol. 86 bis 96 ansetzt.

die gelben Streifen des farblos durchsichtigen Frauenobergewandes solche Lichter. Eine Carnation fehlt noch immer. Der Leib wird wie früher linear angelegt, indess zeigt sich in dem leichten sicheren Striche, in der zarten Ausführung der Extremitäten ein feines Gefühl für's Fleisch und seine Rundungen. Auch der Reiz der Farbe ist hier zum ersten Male wirklich verwerthet. Der simplex color. der dem römischen Publicum Polygnot ungeniessbar machte, findet sich noch starrer ausgeprägt auf der Masse von Vasen der besten Zeit, die nicht zum Geringsten aus demselben Grunde unserem heutigen Geschmacke fremd bleiben. Dass er hier zu weichen beginnt, gestattet einen sicheren Rückschluss auf die hohe Kunst. Die Umwälzungen, zu denen das Streben nach Illusion führt, lösen die Bande, mit denen die Malerei an die Architektur geknüpft war, die Tafelmalerei feiert mit Apollodor ihre ersten Triumphe. Tafelbilder erscheinen im Inneren unserer Schalen imitirt. Die innige Verbindung des Gemäldes mit dem Gefässgrunde ist zerstört, dasselbe wird durch die Zwischendecke von Pfeifenthon isolirt, welche als die eigentliche Trägerin betrachtet werden muss, denn erst nachdem das Gefäss aus dem Töpferofen wieder herauskam, wurde die weisse Engobe bemalt und die Malerei in dieselbe eingebrannt, also auf völlig enkaustischem Wege hergestellt. Diese Decke ahmt vermuthlich die Elfenbeinplatte, das specielle Object enkaustischer Bilder nach. Plinius bezeugt das Alter der enkaustischen Technik durch die Nachricht, dass bereits Polygnot sie geübt, sie war aber gewiss noch älter, ja eigentlich von allem Anfang an da. Das älteste Material der griechischen Malerei ist der Thon in Gestalt der Vase sowohl wie des Pinax, sie bedurfte für ihre Farben keines Bindemittels, die Gluth des

Ofens machte die Verbindung von Bild und Grund unlösbar. Als sie von dort auf die Wand übertrat, da bot ihr leicht eine ähnliche Technik Ersatz, der frische Bewurf trocknete an der Luft mit der frischen Farbe zusammen. Holz, Marmor und Elfenbein verhielten sich ganz anders, hier löste der Glühstab den Töpferofen ab. Es ist ein Rückschlag sehr eigenthümlicher Art, wenn nun bei den polychromen Schalen und Lekythen der Thongrund dem vornehmeren Materiale sich auch in dieser Hinsicht anähnelt.

Es war der erste Schritt zu einer Revolution geschehen, die eine Umgestaltung der gesammten keramischen Production in weit radicalerem Sinne anzukündigen schien, als es die Wandlung der schwarzen Figuren in rothe gewesen. Beiden gemeinsam ist der Ausgangspunkt der Schale, jene setzte am Schalenumfange, diese im Inneren an. Gründlich scheidet sie, dass die erste Umwälzung der Noth entsprang — und darin lag die Bürgschaft ihres Erfolges — die zweite ungerufen aus höherer Sphäre herabstieg. Was sie Bleibendes schuf, war ein Luxusgefäss, die attische Grablekythos. Für die Beurtheilung der treibenden Gewalt der Noth mag es als besonders bezeichnend erwähnt werden, dass, wenn man von dem früher erwähnten Beispiele der Gothaer Schale absieht, die das Verhältniss einfach umkehrt, die Schale nicht den geringsten Versuch macht, diese Technik auch auf den Aussenseiten einzuführen, während sie doch viel früher, als der dunkle Ueberzug im Kampfe mit den schwarzen Figuren lag, die weisse Grundirung für die Bemalung nicht scheute. Die weiteren Gründe dieses Misserfolges sind vornehmlich zwei innig mit einander verbundene. Zunächst wurde das Gefäss für den Gebrauch weit weniger tauglich, indem das neue Bild der Gefahr einer Beschädigung weit

mehr ausgesetzt war als das schwarz- und rothfigurige, das nur mit dem Thone zu Grunde gehen konnte, ein Nachtheil, der vielleicht praktisch nicht so schwer wog, da schöne Thongefässe gewiss schon lange mehr Gegenstand der Schaustellung als der wirklichen Benützung waren. Aber wie wenig auch bei Gestaltung eines tektonischen Werkes an eine wirkliche Function gedacht werden mag, die Zweckidee ist doch der Boden, in dem allein ihre Schönheit Wurzel schlagen kann, jede Vernachlässigung derselben schädigt sicherer als die praktischen die artistischen Interessen. Dann scheint es, als ob der auswärtige Hauptmarkt Etrurien dem neuen Producte keineswegs mit besonderer Empfänglichkeit entgegengekommen sei. Bisher brachten aus Mittelitalien blos volcentische Funde polychrome Schalen, während die Mehrzahl Griechenland und Unteritalien entstammt, eine Thatsache, die noch auffallender wird, wenn man die besondere Vorliebe für Gefässe mit feinen Umrissen auf weissem Grunde, welche dort herrschte, vergleicht.

Den Einfluss des etruskischen Absatzes auf die attische Production hat man mehr als einmal in einer Weise geschildert, die geradezu als phantastisch bezeichnet werden muss. Darnach wäre von Natur aus der schlechte Geschmack der Etrusker von den attischen Vasenmalern in überaus schlauer Weise künstlich conservirt, ihrem Sinne für das Alterthümliche zu Liebe der archaische Stil in weit jüngerer Zeit mit wenig Witz und viel Behagen nachgemacht worden. Kaum war je ein Urtheil ungerechter. Die Funde zeigen uns den etruskischen Geschmack als sehr früh fein entwickelt und keineswegs conservativ. Korinthische, „kyrenaische", euböische Production machten sich dort im 6. Jahrhunderte v. Chr. den Rang streitig, bis etwa um die Pisi-

stratiden-Zeit die attische Kunst (ein Begriff, der damals mit dem des Handwerkes noch zusammenfiel) auf dem Schauplatze erschien und den Sieg davontrug. Wenn sie ihn durch das 5. Jahrhundert behielt, so liegt das in der fast wunderbaren Gabe, mit der sich die attische Vasenmalerei immer wieder zu verjüngen weiss. Einen bestimmenden Einfluss haben die Etrusker bisher weder in gutem noch in bösem Sinne gehabt. Wie fern dem Manne im Kerameikos jeder Gedanke an seine Kunden in Vulci oder Tarquinii lag, das beweist die Naivetät der Inschriften, und wenn man aus den unsinnigen Buchstabenconglomeraten so vieler Gefässe auf die kluge Absicht, etwas vormachen zu wollen, geschlossen hat, so lehren uns ähnliche Vorkommnisse auf griechischen Fundstücken, ausser dem decorativen Charakter solcher Schriftzüge, in ihnen blos werthvolle Zeugnisse des allgemein menschlichen Triebes zu kritzeln erkennen.

Die erste Spur, dass sich Etrurien nicht blos empfangend verhalten habe, liegt in dem Fundverhältnisse der Gefässgattung, die uns jetzt beschäftigt. Der Grund dieser Erscheinung ist kaum schwer zu errathen. Eine ziemlich durchgehende Verschiedenheit trennt etrurische von attischen Vasenfunden. Wiegt dort der Charakter des Hausrathes vor, so erscheint es in seiner Heimat fast auf den Putztisch, die Palästra und den Sarg beschränkt. Der Grund liegt nur in der Natur der Ueberlieferung, denn dass man in Attika am alten Thongeräthe festhielt, beweist eine Art von Selbstbiographie der Vasenmalerei, die auf den Vasenbildern, welche Scenen attischen Lebens schildern, vorkommenden Vasen. Der Ursprung der Sitte, den Todten Gefässe in's Grab zu geben, liegt wohl in einer sehr materiellen Auffassung der Unsterblichkeitsidee. Aber wie auf

griechischem Boden die Grabtholos, des Todten Wohnhaus, dem einfachen Sarge, der schlichten Urne weicht, so wird die Mitgift des Todten schliesslich eine einfache Liebesgabe, ein Motiv, mit dem zahllose attische Grabreliefs bedeutungsvoll tändeln Die einzige praktische Function, welche die um die Leiche gestellten Thongefässe noch erfüllen sollten, war Duft auszuströmen, damit der Verwesungsgeruch nicht die Augenblicke letzten Beisammenseins entweihe. Eine solche Vertiefung und Veredelung eines alten Brauches ist echt hellenisch, den Tuskern blieb sie fremd. Mit behaglicher Ausführlichkeit schildern die Wandbilder ihrer Nekropolen die Wonnen des nationalen Paradieses und lassen keinen Zweifel, zu welchem Zwecke sich ihre Bewohner auch für die Ewigkeit genügend mit attischen Schalen, Amphoren, Krateren, Krügen, Tassen, Bechern, Schöpfkellen, Näpfen, Oeltöpfen und anderem Nothwendigen versahen. Sie trieben ihren Gräberluxus in einer naiven, viel weniger barbarischen Weise, als er später in Unteritalien grassirte. Wir werden es erklärlich finden, warum die neue Weise, die den Gebrauch des Gefässes nicht mehr in Rechnung zieht, den Gewohnheiten Etruriens wenig entsprach. Bei der ungeheuren Nachfrage, welche die attischen Producenten hier den goldenen Boden ihres Handwerkes sehen liess, darf es aber auch nicht Wunder nehmen, wenn man für eine Gegenströmung nicht unempfindlich blieb. — Die polychrome Schale vergeht, kaum geboren, die Strömung, die im ersten Anlaufe Krateren, Krüge, Aryballoi mitgerissen, versandet, aber befruchtend hat sie doch gewirkt. Die Lekythos, die schon zur Zeit, als der Thongrund ausser Mode kam, einen weissen Ueberzug annahm, um den schwarzen Figurenschmuck zu retten,

war wie dazu geschaffen, von ihr ergriffen zu werden: es entstand das schöne attische Grabgeräthe. An Gefässen von so geringem Umfange und so schlankem Aufbaue wirkt der bunt belebte Kreidegrund weit leichter als der ernste schwarze Glanz; der Duft, der aus denselben strömte, liegt wie ein farbiger Hauch auf dem Bilde. Als Schaugefäss fasst es den Gedanken der Prothesis in sich, die Schonung, der es bedarf, passt zu dem Orte, für den es bestimmt ist. Echt attisch ist der wundervolle Tact, der diese Lösung kennzeichnet, sie scheint dem ganzen Volke zu gehören, dessen Territorium die beinahe ausschliessliche Fundstätte dieser Lekythoi bildet. Bis jetzt fand sich auf diesen Gefässen kein Künstlername. Die an Zahl verschwindend geringen polychromen Schalen nennen wenigstens den einen Euphronios. So nahe etwa, wie wir mit der frühesten Schale unseres Meisters dem Anfange der Blüthe der Schalenmalerei standen, so nahe stehen wir mit der letzten dem Ende. Von den mit Künstlerinschrift versehenen weist keine durch Paläographie, Stil oder Technik bestimmt über ihren Zeitpunkt hinaus. Die Brygosschalen mit Goldschmuck, namentlich die letzt bekannt gewordene, bei der das vierstrichige Sigma consequent durchgeführt wurde, hätten noch den nächsten Anspruch darauf, insofern das früheste Aufkommen des Goldschmuckes eben auf polychromen Schalen constatirt werden kann.

Das Ende markirt eine kleine Gruppe herrlicher Gefässe, deren Inschriften das ionische Alphabet, wenn auch noch nicht so rein, wie es Olymp. 94, 2 zu Athen officiel recipirt wurde, zeigen [1]): die vulcentische Kodrosschale,

[1]) Schon während des peloponnesischen Krieges war es im Privatgebrauche ganz geläufig. Vergl. Kirchhoff, Studien zur Gesch. des griech.

neben welcher der nahe verwandte Kantharos des Epigenes erwähnt sei, die nolanische Schale Neapel 2634, abgebildet Mon. II, 24, welche in frappirender Uebereinstimmung Kriegerauszug auf den Aussenbildern und Orakelertheilung im Innenbilde bietet; endlich als dritte Berlin 2538, abgeb. Gerhard, A. V. 327/8. Auch hier im Innenraume eine Orakelscene: Aegeus vor Themis. Der Geist der Euripideischen Tragödie spricht aus diesen Bildern. Das neue Trinkgefäss, das an die Stelle der Schale tritt, bringt den Sieg der plastischen über die malerische Richtung zum Ausdrucke: ein Becher, dessen Höhlung durch einen einfachen oder Doppelkopf gebildet wird. Seine Entstehung weist in die Zeit zurück, wo zwei Augen mit einer dazwischen liegenden Nase die ganze Decoration jederseits bildeten, die mit den Ohrhenkeln zusammen gesehen werden will. Jetzt, wo der ganze Kopf plastisch hervortritt, erscheinen gerade die früher ihrer Doppelstellung als decoratives und tektonisches Motiv wegen massiv gebildeten Ohren meist graphisch angegeben, die rothfigurige Zeichnung ist hier auf den oberen Rand gewiesen. Mit diesem Becher theilt sich in das Erbe der Schale das Rhyton, das man zu den Trinkgefässen im eigentlichen Sinne wohl fälschlich rechnet. Mit dem Trinkhorne, wie es Dionysos eigenthümlich ist, hat es nichts zu thun, dort ist die Mündung die obere breite Oeffnung, die natürliche unseren heutigen Trinkhörnern gleichfalls obligate Orientirung. Jetzt wird das Horn seiner Spitze beraubt und darauf ein Thierkopf gesetzt, es wird also nach uralter Symbolik zu einem Quell umgestaltet, der in feinem Strahle seinen Inhalt in die

Alphabetes, 3. Aufl. S. 79 ff. Ein noch früherer Ansatz Köhler, Mitth. aus Athen 1885 S. 378.

untergehaltene flache Schale spritzt. Man sprach freilich im Alterthume vom Austrinken eines Rhyton, aber so, wie man bei uns vom Austrinken einer Flasche spricht, und man sieht auf einzelnen Darstellungen den Trinker seinen offenen Mund unter das sprudelnde Horn halten, wie ja gelegentliches oder principielles Verschmähen eines vermittelnden Glases nicht in jeder Umgebung auffällig ist. An dem regelmässigen Gebrauche lassen die zahllosen Beispiele auf Vasen und Reliefs nicht zweifeln, und darnach würde man den alten seiner Structur wie seiner Function nach trefflich passenden Namen besser durch Quellhorn übersetzen. Das Emporkommen dieser Formen kennzeichnet am besten die plastische Richtung, die sich auch im Figurenschmucke ganzer Gefässgattungen durch häufige Aufhöhungen von Pfeifenthon und Gold ankündigt und oft geradezu in's Relief umschlägt. Der einzig genannte Künstler, der Maler Xenophantos, nennt sich stolz einen Athener. Gleichzeitig mit diesen inneren Wandlungen greifen wichtige äussere Schicksale in die Weiterentwicklung dieser Industrie. In den Stürmen des peloponnesischen Krieges geht Etrurien für den attischen Töpfer verloren, wo die Hemmungen des Exportes das pilzartige Emporschiessen einer nationalen Industrie äusserlich begünstigten, die kein Gelingen kennt. Auch in Unteritalien beginnt ziemlich um dieselbe Zeit eine einheimische Vasenproduction, deren Elemente noch nicht genügend kenntlich sind. Doch eröffnen sich dem attischen Absatze auch neue Reiche: in Afrika Kyrene und in Asien vor Allem das fabelreiche Goldland der Arimaspen und Greifen.

XI. SCHLUSS.

Nach der Einzelbetrachtung der neuen Gefässe unseres Meisters mag es gerathen erscheinen, den Blick rückwärts zu wenden, um von einem höheren Standpunkte aus den Weg zu übersehen, den wir Schritt für Schritt zurückgelegt haben. Wir werden uns des Eindruckes kaum erwehren können, als wäre es von der Geryoneusschale bis zur polychromen Berliner Schale ein gutes Stück gewesen. Dort hielten wir noch hart an der Grenze zwischen der schwarz- und rothfigurigen Technik, noch eine Strecke weiter begegneten wir die Typen des epiktetischen Kreises, dann sahen wir Polygnot's und Mikon's Einfluss, wie die Einwirkungen der zur höchsten Machtentfaltung gelangten attischen Bühne und schliesslich ward uns auch von der grossen Revolution auf dem Gebiete der Malerei, die sich an den Namen des Apollodoros von Athen knüpft, vernehmliche und getreue Kunde.

Und dennoch lässt sich behaupten, dass sich die verschiedenen Phasen dieser Entwicklung in rascher Folge ablösten, dass der Zeitraum, den sie beanspruchten, ein unerwartet kurzer gewesen sei. Diese Lehre verdanken wir den Liebesinschriften. Euphronios zeichnet durch seine Bewunderung vier Namen aus: Leagros, Panaitios, Lykos und Glaukon und jedem dieser Namen begegnen wir noch bei anderen bekannten wie unbekannten Meistern. Der Anfangs- wie der Schlussname dieser Kette weisen bestimmt auf auseinander liegende Gebiete, Leagros wird auch auf schwarzfigurigen Vasen citirt, Glaukon fanden wir auf einer zweiten polychromen. Er mag erheblich jünger gewesen sein, als sein Genosse, Panaitios und Lykos waren es sicher nicht. Denn Leagros und Lykos zeigt uns als junge Palästriten

in gemeinsamer Uebung, die Hipparchos, der wohlbekannte Liebling des Epiktetos, leitet, ein Krater, den ich in der Arch. Ztg. 1879 (Taf. 4), S. 31, besprochen habe, und da Leagros auch mit Athenodotos, dem Liebling des Peithinos, zusammen genannt wird, so kann zwischen ihm und Panaitios, der bei Duris wieder erscheint, kein bedeutender Altersunterschied angenommen werden.

Aber noch in anderer Beziehung sind diese Namen für uns von grossem Interesse. Sie dienen uns häufig als Anhaltspunkte, um die Urheberschaft nicht signirter Vasen festzustellen, und sind in diesem Sinne schon so oft verwerthet worden, dass uns auch für Euphronios eine beträchtliche Anzahl solcher Zutheilungen vorliegt. Indess, sie sind nicht der einzige, ja nicht einmal der erste Anlass gewesen, unserem Meister Werke gut zu schreiben, für die uns und nicht ihm die Beweislast zufällt Mit diesen Zutheilungen haben wir uns nun zunächst zu beschäftigen, und da darf ich wohl an jene Bemühungen anknüpfen, welche sich auf die Annahme einer Signatur stützen, ohne darum jener Last überhoben zu sein. Auf einer Amphora mit Strickhenkeln zu Paris (Campana XI, 5), die je eine Figur, Bogenschütze, auf jeder Seite enthält, eine Form, von der wir wissen, dass sie aus dem epiktetischen Kreise hervorgegangen ist, findet sich neben einem Bogenschützen, der einen Pfeil hält, das Wort EVΦRONIOS. Da das Gefäss auch in der Nähe dieses Wortes Spuren von Restauration zeigt, so liegt die Annahme im Bereiche der Möglichkeit, dass ein ἐποίησεν oder ἔγραψεν abhanden gekommen ist. Indess, da auch der Stil der Zeichnung bestimmt auf die Sippe Epiktet's hinweist, so scheint es mir doch wahrscheinlicher, den Namen ebenso auf die dargestellte Figur zu beziehen, wie den Ἀντόξενος

der Gegenseite auf das Gegenbild. Aber auch wer diese Zutheilung für sicherer hält, als ich sie halten mag, wird darin noch keinen Grund erblicken können, Amphoren der gewöhnlichen Form für Euphronios in Anspruch zu nehmen. Wenn Milani auf einem solchen Gefässe mit Theseusdarstellungen in Florenz beobachtet hat, dass diese Figuren in ihrem Gesichtstypus an das Innenbild der Theseusschale erinnern, so glaube ich doch, dass es dafür andere Erklärungen gibt, als die Annahme directen euphronischen Ursprunges, die P. J. Meier, Arch. Ztg. 1884, S. 242, aufstellt.

Es hat nur den Werth einer historischen Reminiscenz, wenn ich darauf verweise, dass Jahn in der Amphora des Euthymides, München, 378 eine schriftlich beglaubigte Compagniearbeit dieses Meisters mit Euphronios vermuthete. Das dem ἔγραψε Εὐθυμίθης ὁ Πολίου der Hauptseite auf der Rückseite folgende ὡς ουδέποτε Εὐφρόνιος deutete er so, dass Euphronios der Redende sei, der nach eigener Schätzung hier besser gearbeitet habe als je. Aber vereinzelt ist diese Verwechslung keineswegs geblieben, denn auch Brunn versuchte eine Hydria des Euthymides (München 6), die er Geschichte der gr. Kstl. II, S. 688, mit „einiger Wahrscheinlichkeit" richtig bezog, im Bull. 1850, p. 129, wieder dem Euphronios zuzulegen und Robert bestimmte in der Berliner archäologischen Gesellschaft den früher erwähnten Krater, über dessen euthymideischen Ursprung jetzt wohl kaum mehr Zweifel herrschen dürfte, gleichfalls als Euphronios. Ihre Erklärung finden diese Verwechslungen darin, dass bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Individualität beider Meister doch auch ihre Beziehungen, selbst noch in unserer trümmerhaften Ueberlieferung, ganz besonders stark hervortreten. Wir werden daher nicht länger zögern können, den

Sohn des Polios, dessen wir bisher nur beiläufig Erwähnung gethan haben, nun, seiner ausdrücklichen Aufforderung gemäss, mit unserem Meister zu vergleichen [1]). Brunn zählte Künstlergesch. II, S. 686 ff., von ihm ausser einem zu Adria gefundenen, seither besser bekannt gewordenen Fragmente blos drei Gefässe auf. Einem vierten, das er vermuthungsweise beifügt, München 3, abgeb. Philolog. XXVI, Taf. 2, haben wir schon früher den Platz unter den mit seiner Künstlerinschrift versehenen vindicirt. Diesen fünf ist als sechstes ein Psykter aus der Sammlung Bazzuchelli, Ann. 1870, Tav. d'agg. *O, P,* zu Viterbo angereiht. In mehr oder weniger genügenden Abbildungen besitzen wir fünf von diesen Gefässen, im Ganzen mit acht Bildern, München 374 mit zweien ist noch unpublicirt [2]). Nikosthenes ausgenommen, der im

---

[1]) Klügmann a. a. O. hebt sehr richtig hervor, dass die Angabe des Namens des Vaters diesen mit Wahrscheinlichkeit gleichfalls als Künstler annehmen lasse. Ob künftige Funde uns Vasen mit der Künstlerinschrift des Polios schenken werden, wage ich kaum zu hoffen, wahrscheinlicher dünkt es mich, dass wir solche ohne Künstlerinschrift und daher unkenntlich bereits besitzen. Beachtet man das starke traditionelle Element im Stile des Sohnes, so würden wir uns den Vater etwa nach Massgabe der schwarzfigurigen Leagros- und Hipparchos-Hydrien oder der rothfigurigen Schwalbenvase denken mögen.

[2]) Von einer Schale des Euthymides macht mir Loeschcke folgende briefliche Mittheilung: „Magasin Ruspoli, Cervetri. Streng rothfiguriges Schalenfragment: Oberkörper eines sich vorbeugenden bekränzten Jünglings. Ritzlinien, Backenbart, Zeichnung der Rippen in Euthymides' Manier (ΜΙΔΕΣΕ / ΕVΕ) γραφε. Aussen: Herakles (ΗΕ▷ΑΚ) würgt niedergeworfen den Löwen. Gewand im Grund aufgehängt."

Das ist also eine von den hundert und aber hundert Schalen des Epiktetischen Kreises und ich hätte an dem oben Gesagten gar manches zu ändern, wenn die Lösung dieses Räthsels nicht so nahe läge. Die Form ▷ für ρ ist nicht euthymideisch, sie findet sich aber im Epiktetischen Kreise bei Euergides und nun scheinen mir zwei Annahmen unausweichlich: Erstens, dass diese Form mit folgendem Λ einem Μ täuschend

Manierismus stecken geblieben, tritt keiner der uns bekannten Vasenmaler so fast physiognomisch deutlich und stets sich gleichbleibend hervor, eine Persönlichkeit, deren tüchtiger Kern, trotz alles anhaftenden selbstgefälligen Eigensinnes und handwerksmässiger Beschränktheit, uns volle Achtung abnöthigt. Auch wo die Künstlerinschrift fehlt, kann er sich nicht leicht verleugnen. Vor Allem möchte ich ihm den Psykter bei Jahn, Dichter auf Vasenbildern, Taf. V, zuschreiben [1]). Die Form theilt dieses Gefäss mit der zuletzt bekannt gewordenen Euthymidesvase, beide stehen sich in der Reihe der Psykteren darin nahe, dass sie gegen die sonst übliche Weise gehenkelt sind. Ein Unterschied der Anordnung verdient freilich hervorgehoben zu werden: während das bezeichnete Gefäss zwei Bilder, Avers und Revers, förmlich wie eine Amphora unterscheidet, legt sich bei diesem allerdings wie sonst eine Darstellung herum, die aber durch die Cäsur der Henkel in zwei zerschnitten wird; ein Komos in der markigen Unbeholfenheit der Geberdensprache ist dem Revers von München 378 sehr verwandt, der Kopf des Kydias fordert den Vergleich mit dem des Priamos vom Avers heraus. Die Sorgfalt in der Zeichnung, des Nackten namentlich, die nähere Angabe der Musculatur, die Behaarung der Brust, die Wiedergabe ihrer Warzen, die Begrenzung des Haares durch eine eingeritzte Wellenlinie, die über-

---

ähnlich sein kann, und zweitens, dass der Name Euergides auf unserem Fragmente völlig erhalten ist. Selbst die Ergänzung E(ποιεσε) ist nicht absolut nöthig, wie Sign. 3 zeigt, wo er sich begnügt, EVEDAIΔESE zu zeichnen.

[1]) Treffend charakterisirt Jahn a. a. O. S. 736 die Zeichnung, in der er ‚den gesunden und ungesuchten Ausdruck des Alterthümlichen' wahrzunehmen glaubt durch Hinweis auf die Worte des ἄδικος und δίκαιος λόγος Aristoph. Wolken 984—986.

mässig geschlitzten Augen, die zierlich ausgeführten Kränze, alles das steht im besten Einklang mit der sonstigen Manier des Euthymides. Auch fehlt nicht, dass er zu dem so gelungenen Werk sein Bravo sagt. Ausser den Personennamen lesen wir noch ein zweimaliges χαῖρε und den Ausruf ΚΑΡΤΑΔΙΚΑΙΟΣ, den man mit dem dabei stehenden ΝΙΧΑΡΧΟΝ in Verbindung brachte. Er ist aber adverbial zu fassen: κάρτα δικαίως, etwa ‚so ist's recht'. Χαῖρε heisst es auch auf zwei sehr schönen und sehr bekannten Amphoren, München 410, abg. Gerh., A. V. 168, Theseus die Korone raubend, und Beugnot 4, abg. Gerh. A. V. 22, Tityos raubt Leto — Revers gymnastisch. Dass beide Gefässe einer Hand angehören, vermuthete schon de Witte, Cat. Beugnot p. 10. Die Vergleichung der gymnastischen Scene des letzteren mit jener des Reverses von München 474 führt zu demselben Ergebniss wie die stilistische Betrachtung, zur Erkenntniss der Autorschaft des Euthymides. Aufschluss über das räthselhafte χαῖρε gewährt die Hydria de Witte, Cat. étr. 71 [1]), die mit der Beugnot'schen Amphora gleichen Ursprunges sein muss, da sie auch die Personennamen Χάρης und Σώστρατος wiederholt. Ausser dem einfachen χαῖρε heisst es da noch ναὶ χαιρέτω Εὐθυμίδης, ganz ähnlich wie München 6, τοὶ τήνδε Εὐθυμίδει. Damit wird unsere Bestimmung der übrigen drei Gefässe völlig gesichert [2]). Ich füge noch den früher erwähnten Krater hinzu, und glaube demnach, den Vasenkatalog des Euthymides folgendermassen construiren zu müssen.

---

[1]) Hauptbild Götterversammlung, Schulterbild Rüstungsscene. Panofka hat sie bereits dem Euthymides zugetheilt, die Vasenmaler Euth. und Euphr. S. 204; vergl. dagegen Brunn, Künstlergesch. II, 688.

[2]) Jahn hat a. a. O. S. 736 sämmtliche vier nebeneinander gestellt.

Künstlerinschrift ἔγραψε oder ἔγραφε:

1. Fragmentirter Teller aus Adria, abgeb. Schöne, Museo Bocchi, tav. V, 2 Nr. 372.

2. Amphora, München 378, aus Vulci, abgeb. Gerhard, A. V. 188.

3. Hydria, Bonn 718, aus Nola, abgeb. Arch. Ztg. 1873, Taf, 9.

4. Psykter der Sammlung Bazzuchelli in Viterbo, abgeb. Ann. 1870, tav. d'agg. *O*, *P*.

Künstlerinschrift ohne das zugehörige Verbum:

5. Amphora, München 374, aus Vulci.

6. Hydria, München 6, aus Vulci, abgeb. Philologus XXVI, Taf. 2.

7. Hydria, De Witte, aus Vulci, Cat. étr. 71.

Ohne Künstlerinschrift:

8. Amphora aus Vulci, De Witte, Cat. Beugnot 4, abgeb. Él. cér. 56 = Gerhard, A. V. 22.

9. Amphora, München 410, aus Vulci, abgeb. Gerhard, A. V. 168.

10. Psykter, aus Vulci, Cat. Magnoncourt, abgeb. Jahn, Dichter auf Vasenbilder Taf. V.

11. Krater, Berlin, aus Capua, abgeb. Arch. Ztg. 1879, Taf. 4.

In dieser Aufzählung kommt viermal die Form der Amphora, dreimal die der Hydria, zweimal der Psykter, einmal der Krater vor. Der Teller zählt nicht zu den Gefässen im gewöhnlichen Sinne. Es ist ein Pinax, der auch in seinem Bilde sehr deutlich an Epiktetos gemahnt und nach dem, was wir über diese Gattung schon mehrfach bemerkten, trefflich für einen Meister passt, der nur mit

ἔγραψεν signirt. Schalen wie schalenartige Gefässe sind hier ebenso bestimmt ausgeschlossen, wie bei Euphronios, Duris, Hieron und Brygos die Amphora, Hydria und deren Nebenformen. Der beiden Richtungen gemeinsame Psykter wie der mit ihm zusammengehörige Krater sind eine Neuschöpfung dieser Zeit, sie werden aber auch von jedem in für sie charakteristischer Weise behandelt. Schale und Amphora stehen sich förmlich feindlich gegenüber; die erstere hat der rothfigurige Stil aus tiefer Erniedrigung zu ungeahntem Glanze erhoben, die letztere ihre einst dominirende Stellung durch ihn eingebüsst. An Rivalitäten, an Concurrenzversuchen kann es unter solchen Umständen nicht gefehlt haben, wir müssten sie annehmen, lägen auch keine Anzeichen dafür vor; in der That aber besitzen wir einige sehr handgreifliche Proben zur Illustrirung des hesiodeischen καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει. Gelegentlich versucht einmal der Amphoren- und Hydrienmaler Andokides, der noch schwarze und rothe Figuren verband, eine neue Art von Schale zu erfinden, es gelingt ihm aber nicht, weit wirksamer sind hingegen die Angriffe der Schalenmaler gegen die bisherige Amphorenform. Dem Kreise des Epiktetos — in dem wir den Lehrer beider Meister erkennen müssen — entstammen jene herrlichen Gefässe mit nur einer Figur auf jeder Seite, deren schlanker Aufbau und feine Profilirung dem Geiste der Kylix entspricht. Völlig aus sich selbst hat die Schale den Krater geschaffen; unter ihrem Einflusse — das beweisen die Schalenhenkel, der Wegfall des Bilderrahmens, der Styl der Zeichnung — entstand eine neue Amphorenform, der Stamnos (Lau, Münch. Vasen Taf. 27, 281), nicht der einzige, wohl aber der Haupterbe der alten. Auch die Hydria besteht jetzt

einen Umgestaltungsprocess; der stumpfe Winkel zwischen Hals und Bauchansatz verschwindet, die beiden Theile, welche früher wie aufeinandergesetzt aussahen, gelangen erst jetzt zur tektonischen Einheit und geben ihr besonderes Bild zu Gunsten eines gemeinsamen auf, welches sich rund herum wie um die Aussenseiten einer Schale legt. Die Vivenziovase, im Stil der grossen attischen Schalenmaler, ist das classische Beispiel dieser Umbildung und ein Zeugniss ihres Ursprunges. Mit den nächsten Verwandten der Schale zusammen, dem Kantharos, Becher, Napf, Kelle bilden die erwähnten Formen: Stamnos, Krater, Psykter die neue Hydria, die ‚Pelike', die Reihe der dem attischen rothfigurigen Stil eigenthümlichen Gefässformen, die sich wie eine nothwendige Consequenz aus seiner Technik ergeben. Die erste grosse technische Revolution, das Aufkommen des schwarzen Glanzes, hatte das Bild im Rahmen geschaffen; Gefässformen, denen eine solche Aussparung nicht möglich war, hatten zwischen dem Verzicht auf den Bildschmuck oder der prächtigen Decke zu wählen. Diejenigen, deren tektonischer Natur der schwarze Ueberzug zusagte, die Amphora und namentlich die Hydria, nahmen eine hervorragende Stellung ein, bis die zwingende Noth den Schalenmalern eine Erfindung eingab, die Glanz und Bild mit einander versöhnte, die Schranke zwischen beiden niederriss und alle tektonischen wie decorativen Elemente des Gefässes zu einer Einheit umschuf. Wohl versuchten Amphora und Hydria die neue Technik herüberzunehmen, ohne den Rahmen aufzugeben, innerhalb dessen ihre Zeichnung strenge und tüchtig geworden, ohne den die archaischen Traditionen nicht gedacht werden konnten. Dies war die letzte Position, sie zu vertheidigen. Indessen Consequenzen

lassen sich nicht aufhalten und Antiquirtes sich nicht conserviren. Hätte nicht die Colonette durch wer weiss welche locale Einflüsse die alte Manier noch ein gut Stück weit mitgeführt, wie sie den schwarzfigurigen Thierstreifen am Rande festhielt, so würden wir sie in Vollkraft verlöschen, nicht elend verkommen sehen.

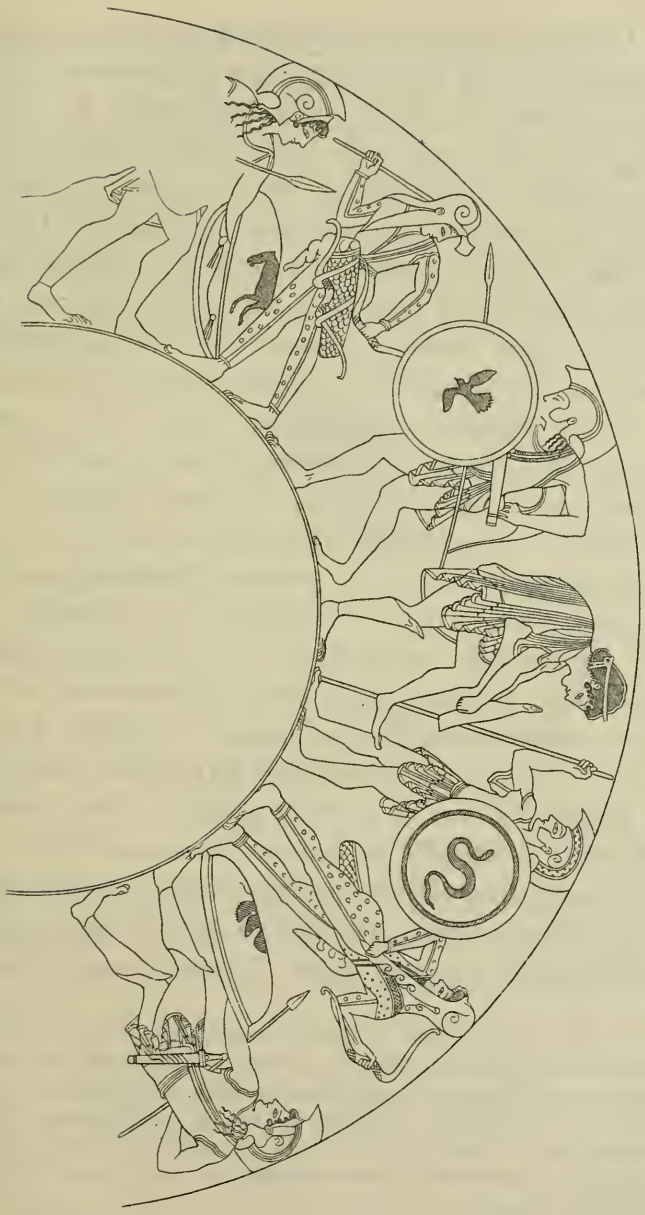
Euphronios und Euthymides sind keine wettstrebenden Rivalen, sondern Vertreter gegensätzlicher Richtungen. Weit deutlicher als in der Gefässform, prägt sich das im eigensten Werke beider, in der Zeichnung aus. Der Eine hat ‚ein furchtbares Fortschreiten'. Ohne die Künstlerinschrift würde Niemand dem Meister der Geryoneusschale das Berliner polychrome Innenbild zuschreiben, ohne verlässliche Anhaltspunkte für das Gegentheil würden wir eine grosse Zeitdifferenz zwischen manchen seiner erhaltenen Werke annehmen. Euthymides bleibt merkwürdig stabil, wir könnten glauben, alle seine Vasen stammen aus einer Zeit, böte nicht die eine besondere Analogien zu dieser, die andere zu jener Vase des Euphronios, und wir müssen demnach aus der Bewegung des Einen schliessen, dass auch der Andere mitläuft, aber indem er sich dabei zugleich um die eigene Axe dreht. Sein Repertoir ist nämlich bald erschöpft. Zweimal begegnen wir Frauenraub (8, 9), Hektors Rüstung kommt 2 und 5 mit völliger Wiederholung der Hauptfigur vor, 7 scheint dasselbe etwas variirt zu bieten, Gymnastisches haben 4, 5, 8, 11, Komastisches 2, 4, Gelage 3, 6; vereinzelt geblieben sind bis jetzt nur die Götterversammlung 7, Theseus' Ringkampf 4 und die musikalische Production 5. Dieser Mangel an Erfindung erstreckt sich bis in die Personennamen. Wiederholt erscheinen bei ihm Phayllos 2, 4, Chares und Sostratos 7, 8. Tlenpolemos sein

College, Smikythos, Hipparchos, Leagros, Lykos, Orsimenes als Namen der dargestellten Personen sind uns lauter gute Bekannte, lauter unzweifelhaft wirkliche Wesen. Der Eindruck der Eintönigkeit ist bei einer Musterung seiner Werke unausbleiblich, man wird dabei an die Treuherzigkeit der Maler des Epiktet'schen Kreises erinnert, die hundertemal in denselben Raum dieselbe gebückte Figur hineinzeichneten, jedesmal ein wenig besser, aber niemals danach fragten, was sie eigentlich bedeute. Dafür entschädigt er uns durch liebevolle Behandlung des Details, in der er es nicht selten dem mehr in's Grosse gehenden Euphronios zuvorthut. Die Haare auf der Brust, die Drüsen ihrer Warze sind ihm manchmal wichtige Objecte, und so gelingt ihm gelegentlich auch das Charakteristische einer Geberde, selbst der Ausdruck eines Kopfes, Dinge, in denen gerade der Archaismus zuweilen eine erfreuliche Treffsicherheit bekundet. Aber auch die zahlreichen Ausschreitungen in dieser Richtung, das Uebertreiben und Erzwingen der Bewegungen, wie es noch dem Epiktet'schen Kreise lange anhaftet, theilt er. Anderseits hat er alle von der rothfigurigen Technik neu erworbenen Mittel auf das Sorgfältigste ausgebeutet, so namentlich die Verschiebung des Augensternes, die Innenzeichnung reichlich angewandt und hier durch die Stärke des Striches Hauptpartien und Untergeordnetes unterschieden [1]). Zur Angabe des Haares dort, wo es mit dem schwarzen Bildgrund zusammentrifft und daher von demselben geschieden werden muss, verwendet er oft noch eine eingerissene gerade oder Wellenlinie. An dieser Stelle hat sich die alterthümliche Ritztechnik durch kurze Zeit

[1]) Vergl. Kekulé, Arch. Ztg. 1873, S. 96.

auch noch im rothfigurigen Stil gehalten, der hier vor einem selbstgeschaffenen Hinderniss stand und sich schliesslich nicht anders zu helfen wusste, als indem er für die nöthige Umrahmung des ganzen Hinterkopfes den rothen Grund durch einen dünnen Streifen wieder herstellte [1]). Die Gewandbehandlung ist gleichfalls die des strengsten rothfigurigen Stiles, die Figuren sind regelmässig nackt angelegt, ohne dem Nackten aber seine Rechte über den deckenden Stoff weiter wahren zu können. Euthymides steht also auch hier noch ganz auf dem Boden des Epiktet'schen Kreises, den wir mit dem Kimons von Kleonä identisch erkannten, während Euphronios sich angeeignet hat, was wir aus Polygnot's Neuerungen von Plinius erfahren. — So spiegeln sich im Kleinen Gegensätze ab, deren Vorhandensein auf dem Gebiete der grossen Kunst als selbstverständlich trotz allen Schweigens der Ueberlieferung vorausgesetzt werden muss. Polygnot's mächtiges Auftreten, so bahnbrechend es wirkte, hat gewiss nicht die alte Tradition spurlos weggefegt, wohl aber, was es nicht im ersten Anlauf fortriss, zur Gegenströmung umgeschaffen, aus deren Bewältigung der neuen Richtung neue Kraft erwuchs. Auch Euthymides erlag. Fast scheint es, als wäre er der Letzte seiner Art gewesen — es findet sich nach ihm kein bedeutendes Werk in seinem Sinne. Dem Bildrahmen des Thongefässes, der die volle Entwickelung hemmte, ward die Ehre zu Theil, gleichzeitig mit den letzten Schranken der attischen Demokratie zu fallen.

[1]) Die Ritzlinie findet sich nur im strengsten rothfigurigen Stil, Euphronios hat sie niemals. Die Aufforderung, diesem für stilistische Bestimmungen nicht unwesentlichen und bis dahin ungenutzten Detail Rechnung zu tragen, ist vom besten Erfolg begleitet worden. Vergl. auch Benndorf, Arch. Ztg. 1881 S. 1.



Ueber diesen Auseinandersetzungen sind wir von unserem nächsten Ziele, die dem Euphronios zugesprochenen Werke genauer zu erörtern, ziemlich weit abgekommen. Ich wende mich nun zurück und greife aus der Zahl das inhaltlich wie künstlerisch bedeutendste Stück heraus [1]). Freilich gerade hier tritt uns nicht nur keine Liebesinschrift helfend zur Seite, sondern es stellt sich auch die Signatur eines anderen Meisters, des Pamphaios, scheinbar gebieterisch entgegen. Ich habe bereits in meiner Schrift „Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen“ die Aussenbilder der dort als Nr. 19 des Pamphaios angeführten Schale diesem abgesprochen und darauf hingewiesen, dass sie deutlich das Gepräge des Euphronios tragen. Die letzte Publication in den Wiener Vorlegeblättern *D* 3 und unsere nach der dort zu Grunde liegenden Zeichnung gefertigte Abbildung sprechen weit besser, als es Worte vermögen, für diese Annahme, die sich mir von selbst aufdrängte, als ich im British Museum diese Schale zwischen seinen rechten Kindern sah und sie mit der euphronischen Eurystheusschale vergleichen konnte. Murrays sofortiger Zustimmung darf ich hier wohl noch neben der literarischen von J. P. Meier gedenken. Die Inschrift ΓΑΝΘΑΙΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ ist dort am Fusse angebracht, und wenn das bei diesem Meister ganz gewöhnlich ist, so kann doch nicht verkannt werden, dass sich dieser Platz gerade für die Töpferinschrift besonders eignet. Ἔγραψεν begegnet uns da

[1]) In den folgenden Auseinandersetzungen nehme ich auf die bereits früher besprochenen Zutheilungen (Hermes Rinderdieb- und Jasonschale) keine Rücksicht mehr. Dass die Arch. Zeit. 1885 als „muthmasslich von Euphronios“ veröffentlichte Schale von Camposcala keinen Anspruch hat in diesem Zusammenhange genannt zu werden, will ich doch nicht verschweigen, so unnöthig es auch sein dürfte, dies ausdrücklich zu sagen.

nur in Verbindung mit ἔποιησεν, und auch der Name ohne weiteres Wort weist hier bestimmt, wie das Beispiel Pythons zeigt, auf den Töpfer. Auch Euphronios setzt in zweien der uns erhaltenen Gefässe seinen Namen auf den Fuss, auf der erstbehandelten sahen wir ihn dort neben dem des Kachrylion, auf der letzten stand er allein, aber der Meister fand es doch für nöthig, ihn auf dem Gefässkörper zu wiederholen. Streng genommen besagt die Inschrift hier also

nichts weiter, als dass Pamphaios die Töpferarbeit der Schale gemacht hat. In der Regel hat man aber bei dem Fehlen einer weiteren Angabe das ἔγραψεν in das ἔποιησεν mit einzubeziehen. Der plumpe, wie ausgestopfte Silen des Innenbildes erhebt dagegen keinen Einspruch, derber als seine epiktetischen, humorloser als die kachrylionischen Brüder, reiht er sich würdig in den Katalog der Werke des Pamphaios ein. Mit der Tilgung des übergrossen Phallus ist die Gestalt noch salzloser geworden. Sie wirkt den gross-

artigen Bildern aussen gegenüber wie das Gorgoneion einst gewirkt hatte, das Pamphaios in früheren Tagen gar oft in die Tiefe seiner Schale zu setzen pflegte. Nur durch ihr schwarzgemaltes Ornament, das sie gewiss dem Töpfer verdanken, erinnern die Aussenseiten nochmals an Pamphaios. Dargestellt ist auf der einen Seite, wie Hypnos und Thanatos die Leiche Memmons sanft zur Erde gleiten lassen. Die beiden Dämonen, geflügelt und gewaffnet, gleichen sich in ihrer Erscheinung, nur ist Hypnos durch blondes Haar und helles Auge von seinem ernsten Bruder unterschieden, auch ist sein Helm leichter und schön geschmückt. Er ist im Begriffe die Beine der Leiche los zu lassen, während Thanatos den Oberkörper festhält, damit derselbe nicht entgleite. Zu Häupten der Gruppen kommt Iris mit dem Kerykeion, von der anderen Seite Eos herbei, beide mit ausgestrecktem Arme die Handlung leitend. Iris macht zu Hypnos den Gestus des Senkens, während die Handbewegung der Eos, die Thanatos gilt, das Entgegengesetzte gebietet.

Die andere Seite zeigt eine mit der vorhergeschilderten im mythischen Zusammenhange stehende Darstellung. Sieben sich rüstende Amazonen bringen uns Penthesilea in Erinnerung, die gleichfalls aus fernen Landen nach Troja demselben Schicksale entgegenzog, das Memnon ereilte. Die Composition wirkt besonders durch die Symmetrie der Anordnung, die um so strenger hervortritt, je mehr die Figuren sich vom Mittelpunkte entfernen. Ein stofflich entsprechendes Rüstungsbild des Pamphaios [1]), das von unserem abhängig ist, beweist zur Genüge den negativen Theil unserer These für diese Seite. Bezüglich des Hauptbildes

[1]) Panofka, der Vasenmaler Pamphaios, Taf. 2.

ist die anatomische Zeichnung der Leiche des Memnon das denkbar stärkste Beweismittel. Wo Pamphaios überhaupt, er thut es nicht gern, etwas vom anatomischen Bau seiner Gestalten zeigt, da gibt es stets Stoff zum Lachen, hier aber haben wir die Zeichnung eines Künstlers, der unter seinen Zeitgenossen sicher wenig Ebenbürtige gehabt hat. Das Schema des Ganzen, wie jedes einzelne Detail weist gleichmässig auf Euphronios. Ihre nächste Analogie findet diese Schale in seinem Antaios-Krater. Auch eine technische Besonderheit weist sie in die Reihe der früheren Werke unseres Meisters: das aufgesetzte Gelbbraun, das sich auf den Untergewändern der Dämonen auf *A* wie der Amazonen auf *B* findet. Solche Farbenzusätze hat der rothfigurige Stil aus der spät archaischen Technik übernommen und erst nach und nach seiner eigenen Weise gemäss verwandt. Eine Erklärung für den Mangel der Signatur, wenn auch keine völlig genügende, liegt in dem klargestellten Verhältnisse des Antheiles beider Meister. Die allein noch mögliche Signatur mit ἔγραψεν hätte auch das Innenbild unter die Verantwortung des Euphronios gebracht, die er anzunehmen gewiss keine Veranlassung fand.

Nicht Arbeitstheilung in hergebrachter Weise ist es, der wir hier begegnen, sondern ein plötzliches Eingreifen unseres Meisters in das Werk eines anderen. Denn Pamphaios der sich nicht selten an einem blossen Innenbilde als Schalenschmuck genügen lässt, hat sich diesmal, wie das Ornament verräth, schon angeschickt die Aussenseiten zu bemalen. Ich muss es billigerweise der Phantasie des Lesers überlassen sich den Vorgang in's Einzelne hinein zurecht zu legen; auf das Verhältniss beider Meister wirft er ein scharfes Streiflicht.

Für den Silen im Innenbilde, den wir uns doch auch lieber von Euphronios Hand gewünscht hätten, sollen die nun zu besprechenden Gefässe dreifachen Ersatz bieten. Es sind: eine Schale, deren alleinstehendes Innenbild, Silen rittlings auf einem Schlauche, wir nach dem Museo Chiusino I. 48 wiederholen, eine zweite, gleichfalls mit dem Einzelbilde eines Silens, jüngst in der Arch. Zeitg. besprochen, und eine Gruppe eines Silens mit einer Mänade wiederum vom innern einer Schale her, aber diesmal nur Theil eines bacchischen

Cyclus, den wir jedoch nicht weiter in den Bereich unserer Untersuchung ziehen können [1]). Eins und drei tragen die Lieblingsinschrift des Panaitios, was mich veranlasste, sie auf die Frage ihres euphronischen Ursprunges hin zu prüfen. Die Entscheidung dieser Frage schien damals, als Panaitios nur als Liebling des Euphronios bekannt war, keiner besonders eingehenden Untersuchung bedürftig zu sein. Zwei trägt

[1]) Die Aussenbilder bieten einerseits Dionysos, anderseits Ariadne auf einer Quadriga, die Silene und Mänaden umstehen.

die Lieblingsnamen des Leagros und des von Peithinos her bekannten Athenodotos; es ist unserem Meister von P. J. Meier zugesprochen worden. Besehen wir uns zunächst diese Figur etwas näher. Vor einer leeren Spitzamphora, auf der das übliche KAIOΣ nicht fehlt, hüpft ein bärtiger Silen. Sein vorwärtsgeworfener Kopf, die üppige Behaarung der Gesichtspartie sticht wirksam von dem durch den Kranz nur schlecht verhüllten Ausfall derselben am Haupte ab, wendet sich mit dem Ausdrucke wilden Sehnens einem Gegenstande zu, der

jenseits des Bildrahmens verschwunden ist. Die sinnliche Aufregung, die die ganze Figur durchzuckt, lässt über sein Missgeschick keinen Zweifel aufkommen. Eben im kritischen Augenblicke, da er sich ihrer, auf der Amphora sitzend, zu erfreuen gedachte, ist ihm sein Liebchen entwischt und nun zieht ihm die Liebeslust durch alle Glieder. Die Komik dieses kleinen Bildes mag man in das Gebiet des Niedrigen verweisen, Grossartigkeit ist ihm doch nicht abzusprechen. An das Motiv des Innenbildes der Londoner

Euphroniosschale braucht kaum ausdrücklich erinnert zu werden. Der Silen, der rittlings auf seinem Schlauche, auch hier fehlt das KAIOΣ nicht, sitzt, ist in der Erfindung ein würdiges Gegenstück zu seinem eben besprochenen Genossen, wenn es auch den Anschein hat, als ob er, der Ausführung nach, tief unter jenem stände; doch das wird wohl ganz der ungenügenden Wiedergabe zur Last fallen. Er wendet sein tänienbekränztes Haupt, von dem die Haare gleichfalls zu weichen begonnen haben, nach rückwärts, der geöffnete

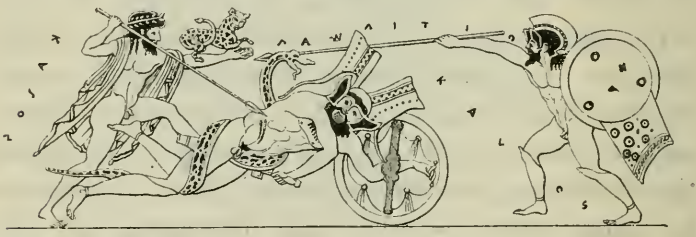
Mund, die rollenden Augen, die Heftigkeit der Bewegung, all' das weist auf einen, dem vorigen ähnlichen, Vorgang. Das Motiv hat, wie der Anhang zeigt, Beifall gefunden und ist auch von Pamphaios benutzt worden. Das dritte Bild zeigt uns den Silen, der endlich den Gegenstand seiner Sehnsucht: die Mänade hält. Er hat sich hinterrücks an die Schwärmende herangeschlichen und sie an der Schulter gepackt, sie wendet sich um und scheint über den Anblick, der sich ihr bietet, nicht sehr erfreut zu sein. Während ihre Rechte die Schlange hält, hat sie mit der Linken den Thyrsos umgekehrt und scheint damit die Nase des Unholdes bearbeiten zu wollen. Indess es hat doch den Anschein als

ob die Sache nicht allzu böse verlaufen würde. Auch dies Motiv hat Glück gehabt. Wir finden es sowohl bei Pamphaios, als auf einer von mir dem Oltos zugetheilten Schale wieder, doch dient der Vergleich nur dazu, die Meisterschaft des Urhebers unseres Bildes in noch helleres Licht zu stellen.

Es kann kaum zweifelhaft sein, dass unsere drei Silene rechte Brüder sind. Allen gemeinsam ist zunächst die Grossartigkeit der Auffassung und die Schärfe der anatomischen Zeichnung. In jenem Punkte gemahnen sie an die derberen, aber weit weniger durchgebildeten hieronischen Silene, in diesem wieder an die gleich vorzüglich gezeichneten des Duris. Aber auch hier sind die Unterschiede mit Händen zu greifen. Die Gesichtsbildung der durischen ist feiner und weniger kräftig, die Behaarung des Leibes, dort ständig, fehlt hier. Die bezeichnendste Eigenthümlichkeit unserer Gesellen scheidet sie, wie von den Silenen dieser Meister, auch von denen des Brygos und Sosias. Es ist die Bildung und die Windung des Pferdeschweifes. Diese Einzelheit hat ihre eigene kurze Geschichte beim Aufkommen der rothfigurigen Technik gehabt, die an jene der Haargrenze erinnert. Mit dem Aufgeben der alten Malweise hatte man auch die Ritztechnik über Bord geworfen, mit der sich die Haare einzeln so zierlich herauszeichnen liessen. Man sparte also einen Streifen aus, der zunächst ziemlich bandartig ausfiel, und trug manchmal, nach älterem Recepte, rothe Farbe darauf. Dass man durch aufgemalte Linien die Wirkung der alten Risse erreichen könne, darauf verfiel man erst nach und nach, und selbst als die Pferde schon ihre alten Schweife wieder hatten, trugen die Silene noch eine zeitlang Spitzbänder. Zur Differenzirung kam es diesmal nicht, aber ein Blick auf unsere drei Figuren zeigt, wie nahe sie in

diesem besonders zeugnissfähigen Detaile den Silenen des epiktetischen Kreises noch stehen, und doch tragen sie nicht etwa blos die Keime der künftigen Entwicklung in sich, sondern die ganze weitere Entwicklung fusst auf diesem Typus, differenzirt ihn, kommt aber über ihn nicht hinaus und kaum an ihn hinan. Ich glaube nicht, dass es für dieses Problem, zu dem sich das der Lieblingsnamen gesellt, eine andere Lösung gibt, als den Namen des Euphronios.

Ueber ein anderes Bild aus dem bacchischen Kreise und sein Gegenstück habe ich kaum nöthig den Abbildungen ein weiteres Wort hinzuzufügen, da ich anlässlich der Behandlung des Antaios-Kraters bereits auf dieselben hingewiesen habe.



Furtwängler nimmt in seiner Beschreibung der Berliner Vasensammlung gleichfalls an, dass beide Gefässbilder ein und derselben Hand entstammen und stimmt meiner Zutheilung in so weit wenigstens bei, als er Euphronios' Werkstatt als den wahrscheinlichen Ursprungsort annimmt. Ich kann hier nur in den Dimensionen ein Zurückstehen gegen die bezeichneten Werke unseres Meisters finden.

Noch drei weitere Schalen mit dem Namen des Panaitios sind bis jetzt bekannt geworden. Eine blos der Beschreibung nach, sie stellt innen den Mythos von Itys und Prokne dar und wurde bisher als Panaitiosschale nicht mitgezählt, weil die, völlig sicher zu ergänzende, Inschrift fragmentirt

ist [1]). Von ihr jetzt zu handeln, kann unsere Aufgabe nicht sein. Die beiden anderen Schalen sind Arch. Zeitg. 1878, Taf. 11 und 1884, Taf. 16 veröffentlicht und für unseren Meister in Anspruch genommen worden. Sie zeigen beide Scenen aus der Palästra. P. J. Meier der Herausgeber der letzteren, hat noch eine Münchner (1515) Schale verwandter Darstellung, jedoch ohne die Gewähr eines Lieblingsnamens, gleichfalls auf Euphronios bezogen. Es darf wohl auch hier betont werden, dass wir vollkommen berechtigt sind, solche Darstellungen bei unserem Meister vorauszusetzen. Seine bezeichneten Werke geben Stück für Stück, fast Figur für

Figur den Beweis, dass er stete und eindringende Studien, wie kaum einer seiner Genossen, auf dem Boden der Palästra gemacht hat. Man war damals noch nicht in der Lage, „Künstleranatomie“ im Secirsaale zu treiben und musste sich an der Schönheit des lebendig bewegten Leibes genügen lassen. Und wenn wir solche Motive auf den signirten Gefässen des Euphronios bei Herakles- und Theseusthaten finden, anderseits aber Scenen des bacchischen und des Alltagstreibens auf solchen, die nur seine Hand verrathen, so liegt darin nichts was mit dem in Widerspruche stünde,

[1]) Bull. 1878, S. 204.

was uns jene von ihm gelehrt haben, wohl aber dürfen wir hier eine willkommene Ergänzung jener Lehre erwarten [1]). Was unsere drei Gefässe anlangt, deren Bilder hier dem Leser die Nachprüfung erleichtern sollen, so ist es unverkennbar, dass sie euphronisches Gepräge tragen, und von Werken des Duris, für den hier zunächst Ansprüche erhoben

werden könnten, und der dergleichen Scene oft dargestellt hat, sich schärfer abheben. Köpfe wie der Paidotrib mit

[1]) Es muss als bezeichnend hervorgehoben werden, dass, während sämmtliche signirte Gefässe unseres Meisters auch Inschriften, die zur Darstellung gehören, tragen, ein Umstand, der ihn bekanntlich besonders auszeichnet, alle ihm hier zugeschriebenen Gefässe ausnahmslos blos Liebesinschriften tragen.

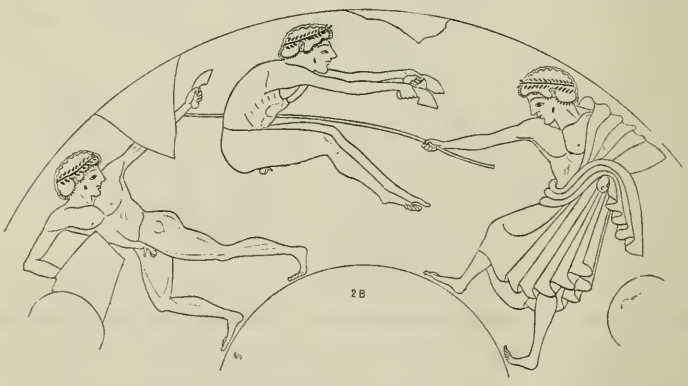
der Hantel und der bärtige hinter dem Pferdepaar auf den zwei Münchner Schalen, finden sich freilich fast ganz entsprechend bei Duris, aber sie sind dort sichere Zeichen euphronischen Einflusses. Für das Einzelne muss ich auf die Behandlung der Herausgeber verweisen, nur möchte ich hier noch ausdrücklich hinzufügen, dass ich zuversichtlich

hoffe, neue Funde und neue Studien — fehlen doch zum Beispiele die Lykosschalen völlig unserer Anschauung — werden uns gerade hier verstatten, noch Vieles neu und Manches umzulernen.

Von den Genossen unseres Meisters haben wir in diesem Capitel besonders des Euthymides gedacht und

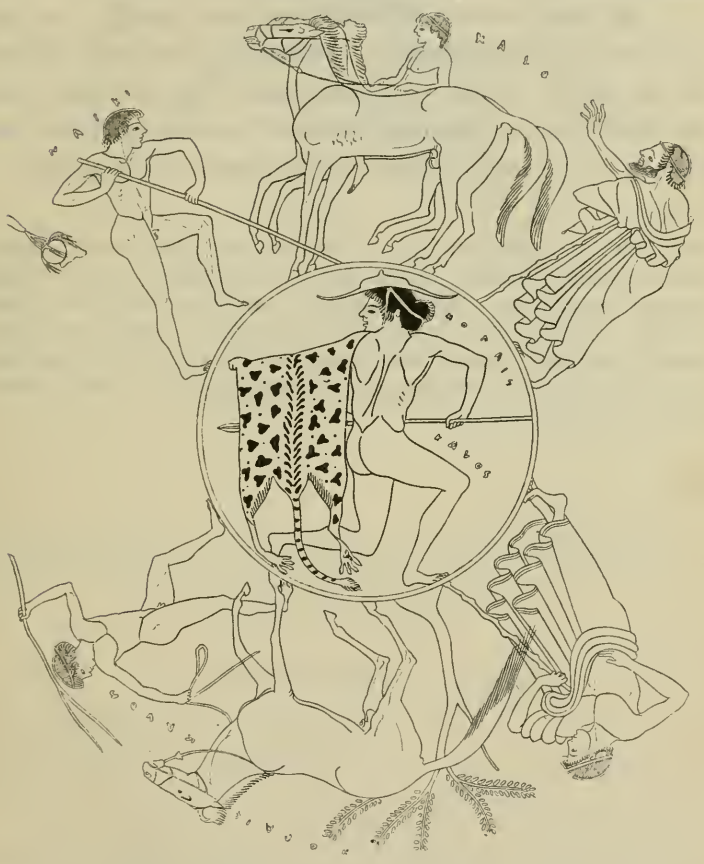
dessen Verhältniss zu ihm einer genaueren Betrachtung unterzogen, aber im Verlaufe der ganzen Untersuchung wird es wohl klar geworden sein, dass dieses nur das lautest aus-

gesprochene unter vielen ist, und dass er mit allen genauer kenntlichen in einem ähnlichen stand. Vom epiktetischen



Kreise folgen Pamphaios und ganz besonders Kachrylion seinen Bahnen. Freilich habe ich gerade von dem, was ich zur Iliupersisschale bemerkte, bezüglich des letzteren hier ein

gutes Stück zurückzunehmen [1]). Aber über die Art des Verhältnisses ist kein Zweifel möglich. Auch des Euxitheos habe ich hier mehrfach gedacht, er wie Oltos, der mit ihm



steht und fällt, schliesst sich gleichfalls eng an unseren Meister. Wie Duris und Brygos von ihm bedingt erscheinen,

[1]) Von der betreffenden Schale des Kachrylion hat sich jetzt eine Zeichnung aus Gerhard's Besitze im Apparate des Berliner Museums gefunden, von der Arch. Ztg. 1885, S. 254, Nachricht gegeben wurde.

hat sich am Vorhandenen aufzeigen lassen, für Hieron und manchen Anderen ist nur die Beweisführung bis jetzt umständlicher, die Thatsache selber aber nicht strittig.

So leise unsere Ueberlieferung auch spricht, das sagt sie uns mit unverkennbarer Deutlichkeit, dass unser Meister an der Spitze seiner Genossen stand, und sie sagt, was wir noch weniger überhören dürfen, dass ihm ein Platz, und keiner der letzten, auch in der Kunstgeschichte gebührt.

Durch die Güte Fränkel's, der sie mir auf meine Bitte zusandte, konnte ich in dieselbe Einsicht nehmen und ihre Publication jetzt als bevorstehend ankündigen. Ihre Darstellung entspricht nicht dem Bilde, welches ich davon entworfen habe und obgleich ich die Deutung, die Robert vorschlug, aufrecht halte, muss ich doch hervorheben, dass eine directe Anlehnung an die Hauptzüge der euphronischen Iliupersisscene hier nicht vorhanden ist.

ANHANG.

ÜBERSICHT DER SCHALEN DES EPIKTETSCHEN KREISES [1].

I. Schwarzfigurige [2].

1. Nikosthenes. I. Gorgoneion [3].
2. Pamphaios. I. Gorgoneion.

[1]) Die Uebersicht der anders geformten Gefässe habe ich, als hier entbehrlich, entfallen lassen.

[2]) Nicht berücksichtigt sind hier die Schalen der Kleinmeister, dann die figurenlosen Schalen des Nikosthenes, wie diejenigen ohne Innenbild oder mit concentrisch angeordnetem Innenschmucke desselben Meisters. Bei den in meinen Meistersignaturen aufgezählten Gefässen entfällt jeder weitere Nachweis.

[3]) Ueber das die rothfigurige Technik anticipirende Gorgoneion vergl. Text S. 32.

3. Nikosthenes. I. Gorgoneion.
   Zwischen Augen { A. Herakles mit der Keule. B. Dionysos und Hermes.

4. Pamphaios.
   I. Gorgoneion.
   A. u. B. Je zwischen Augen Dionysos u. Ariadne.

5. Pamphaios. I. Gorgoneion.
   Zwischen Augen { A. Herakles und Amazone. B. Quadriga.

6. Nikosthenes. I. Gorgoneion.
   Zwischen Augen { A. Athene und Enkelados. B. Theseus und Minotaur.

7. Nikosthenes. I. Gorgoneion.
   Zwischen Augen { A. Aeneas Anchises tragend. B. Kampfscene.

8. Nikosthenes.
   I. Gorgoneion.
   A. u. B. Je drei Viergespanne zwischen Kriegern und Frauen.

9. Nikosthenes.
   I. Gorgoneion.
   A. Dionysos zwischen Silen und Bacchantin.
   B. Quadriga, von vorn gesehen, jederseits eine Frau.

10. Pamphaios.
   I. Reiter mit zwei Speeren, neben ihm ein Hund.
   A. u. B. Je zwei Panther.

11. Hischylos. I. Bärtiger Mann mit einer Haube am Kopfe, hält in der L. einen Skyphos.

II. Schalen mit schwarzen Innenbildern und rothen Aussenbildern [1]).

a.

1. Hischylos.
   I. Hirsch, lebendig bewegt.
   A. Jüngling mit Halteren.
   B. Ein stumpfartiger Gegenstand.
2. Epiktetos mit Hischylos.
   I. Hirsch.
   A. Jüngling laufend. B. fehlt.
3. Typheithides.
   I. Laufende Hirschkuh.
   A. u. B. Je etwas wie ein umgekehrter Kegel.

---

[1]) Die Aussenbilder sind, wo nicht das Gegentheil bemerkt wird, jederseits zwischen Augen. Die kleinen lateinischen Buchstaben beziehen sich auf die Typen der Innenbilder. Mit einem Sternchen sind diejenigen Gefässe gleicher Technik bezeichnet, welche keinen der Gruppe des Epiktetos gehörenden Künstlernamen oder eines der S. 22 erwähnten Schlagworte tragen. Die zu den einzelnen Typen hinzucitirten Schalen sind sämmtlich rothfigurig.

*4. Müller, Mus. Thorwaldsen 93.

I. Hirschkuh umblickend.

A. u. B. Je Andeutung einer Nase [1]).

b [2]).

*5. München 1232.

I. Minotaur, im Laufe sich umsehend, fasst mit der R. einen Stein.

A. Gerüsteter Krieger, gebückt vorwärts schreitend.

B. Bärtiger bekr. dicker Mann, gebückt, in der L. einen zusammengewickelten Strick haltend.

c (vergl. IIIb, IVa).

6. Pamphaios.

I. Krieger mit Helm, Schild und Speer.

A. Minotaur mit erhobenen Händen.

B. Ein Becken auf hohem Fusse.

d (vergl. IIIc, IVb).

*7. Cat. Campana. Ser. VI—VII, 113.

I. Bogenschütze.

A. u. B. Je Diskobol.

e (vergl. IVd [3]).

8. Epiktetos mit Hischylos.

I. Jüngling zu Pferde in gesticktem Mantel, mit Petasus und zwei Speeren.

---

[1]) Scheint auf 1 B. 2 A. B. dasselbe zu sein.

[2]) 1. München 1092. I. Minotaur laufend, in der L. einen Stein.
2. Fragment in Athen, Minotaur gebückt, in jeder Hand einen Stein. Benndorf, Griech. u. sic. Vasenb. Taf. 12, 2.
3. In Moskau, vergl. Heydemann, Gr. Vas. S. 8.
I. Minotaur im Laufe sich umblickend.
A. u. B. Je Herakles und Kerberos.

[3]) Mus. Chiusino Tav. 152. Jüngling zu Pferde.

A. Silen mit Pelta und Trinkhorn.

B. Silen mit Pelta und Oenochoe, um den Mund die Phorbeia.

9. München 111.

I. Junger Reiter im Chiton mit Lanze.

A. Nackter Jüngling die R. erhebend. Μεμνον καλος.

B. Nase.

f (vergl. I 12, 13, III d, IV i [1]).

10. Epiktetos mit Nikosthenes.

I. Jüngling mit Skyphos in der L.

---

[1]) 1. München 1234.

I. Jüngling bekr. mit der Chlamys über dem l. Arm, in der R. Krotalen, blickt im Fortschreiten um.

A. Gelage.

B. Zecher.

2. München 278 I. Jüngling mit Chlamys, vorschreitend, hält in der L. Krotalen.

3. München 281. I. Jüngling, bekr., die Chlamys über beide Arme gelegt, blickt, mit vorgestreckten Händen nach r. schreitend, um.

4. Neapel S. A. 127.

I. Jüngling gebückt, beide Arme vorwärts streckend.

A. u. B. Je Kampf zweier Krieger, hinter ihnen Ross und Diener.

5. Euergides, siehe Signaturen.

6. Neapel 2627. I. Bekr. Jüngling vorwärts laufend, in der R. einen langen Stab, die Chlamys über der L. (Die sinnlosen Buchstaben darüber liest Heydemann: Τλήσων ὁ Νεάρχου ἐποιήσεν.)

7. Neapel 2633. I. Nackter bekr. Jüngling blickt, vorwärts eilend, zurück, die R. vorstreckend.

8. München 1157. I. Nackter bekr. Jüngling, die Chlamys über dem linken Arme, schreitend.

9. Wien I, 115, vergl. Arch. Ztg. 1854, p. 444. Jüngling mit Chlamys, vorsichtig vorschreitend, wie wenn er etwas plötzlich erfassen wollte. Daneben Λυσις.

A. Kauernder Silen mit Trinkhorn.

B. Pferd.

11. Pamphaios (?).

I. Jüngling mit Keule blickt sich im Laufe um.

A. Jüngling einen Stab schwingend. Vignette S. 291

B. Jüngling bückt sich.

12. Epiktetos mit Hischylos.

I. Jüngling mit Stock und Schlauch laufend.

A. Ithyphallisches Maulthier.

B. Bärtiger bekr. dicker Mann, die R vorstreckend.

*13. Mus. Thorwaldsen 92.

I. Jüngling laufend, in jeder Hand ein Trinkhorn.

A. Jüngling mit zwei Stäben.

B. Gebückter Krieger.

*14. Bull. 1881 S. 246.

I. Jüngling laufend.

A. Bekr. Jüngling mit Tänie.

B. Jüngling die L. ausstreckend.

*15. München 1023.

I. Jüngling bekr., mit Chlamys, schreitet vorwärts, in der R. ein Trinkhorn, die L. ausstreckend.

A. Nackter bekr. Mann, eine Wunde in der r. Seite, kauert, sich umblickend.

B. Hirsch.

16. Hischylos.

I. Jüngling mit Chlamys vorsichtig vorschreitend, wie wenn er etwas plötzlich erfassen wollte.

A. Nackter Krieger behelmt und mit Schild, gebeugt.

B. Diskobol beugt sich gegen einen in der Erde befestigten Pflock.

17. Nikosthenes.

I. Bärtiger bekr. Mann im Laufe sich umblickend.

A. Nackter Jüngling.

B. Widder.

g (vergl. IIIg, IVk).

18. Chelis.

I. Silen mit Rhyton.

A. Jüngling mit Stab.

B. Pflanze oder Ornament.

*19. München 1240.

I. Silen trägt, sich umblickend, einen Schlauch.

A. Jüngling mit Helm und Beinschienen hebt seinen Schild.

B. Nase.

20. München 1021.

I. Silen im Laufe sich umsehend, herum Μεμνον(κα)λος.

A. Wieherndes ithyphallisches Maulthier.

B. Nase.

h.

21. Coll. N. Desverger 102.

I. Poseidon mit Fisch und Dreizack blickt sich im Laufe um. Μεμνον καλος.

A. u. B. Je eine Krotalistria.

*22. Cat. Camp. VI—VII, 625.

I. Poseidon mit dem Dreizack.

A. Herakles mit dem nem. Löwen.

B. Silen hält ein Pferd beim Schwanze, dem ein zweiter einen Schlauch vorsetzt. Die üblichen Augen fehlen.

Schwarze und rothe Figuren lässt in anderer Weise als die bisher aufgezählten Gefässe abwechseln eine jetzt in Palermo befindliche Schale des Andokides, ferner eine Schale des Epilykos in Paris (siehe Signaturen) und eine Schale aus Suessula, Bull. 1879 p. 154, die bei völlig entwickeltem rothen Innenbilde aussen unter den Henkeln je einen schwarzgemalten Silen zeigt.

Schwarze Figuren auf weissem Grunde aussen, innen auf dem Thongrunde bieten folgende Schalen [1]):

1. Berlin 2060 (aus Corneto).
   I. Gorgoneion.
   A. Götterversammlung.
   B. Herakles und Athene.
2. Brit. Mus. 676 (aus Vulci).
   I. Gorgoneion, herum vier Schiffe.
   A. u. B. Gelage.
3. Brit. Mus. 709 (aus Vulci).
   I. Gorgoneion.
   Zwischen Augen A. u. B. Je Apoll, Artemis und Leto. Unter jedem Henkel Sirene.

III. Rothfigurige Schalen mit Augen [2]).

a (vergl. I 1 u. 2).

1. Pamphaios.
   I. fehlt.
   A. Ziegenbock.
   B. Böotischer Schild.

---

[1]) 1. und 2. haben keine Augen an den Aussenbildern.

[2]) Die Anordnung und Beschreibung wie bei II.

*2. Cat. Campana IV—VII, 112.

I. fehlt.

A. u. B. Je behelmter Kopf. Unter den Henkeln je zwei Silene.

*3. Cat. Campana IV—VII, 733.

I. fehlt.

A. u. B. Je zwei nackte Männer.

b (vergl. IIc, IVa).

4. Ehemals Samml. Canino. Cat. etr. 125.

I. Junger behelmter Krieger mit Schleuder. Herum Μεμνον καλος.

A. Wieherndes ithyphallisches Maulthier.

B. Nase.

5. Würzburg III, 432.

I. Gerüsteter Krieger. Ἱππαρχος καλος.

A. u. B. Je Jüngling mit Springstange.

c (vergl. IId, IVb).

6. Pheidippos mit Hischylos.
   I. Bogenschütze.
   A. Laufender Krieger.
   B. Gymnastisch. Vier Figuren [1]).

d (vergl. IIf).

7. München 1245.
   I. Jüngling rückblickend, in der L. zwei zusammengebundene Stäbe haltend, die R. ausgestreckt. Δοροθεος καλος.
   A. Bärtiger ithyphallischer Mann en face sitzend.
   B. Laufender Jüngling mit Horn und Schlauch.

e (vergl. IVe).

*8. Brit. Mus. 843.
   I. Jüngling mit Halteren.
   A. Jüngling zum Sprunge gebeugt.
   B. ‚Meta'.

f (vergl. IVh).

9. Epiktetos mit Pamphaios.
   I. Mann in eine Oenochoe ein Bedürfniss verrichtend.
   A. Bogenschütze.
   B. Junger nackter Krieger einen Speer aufhebend.

g (vergl. IIg, IVk).

10. Chelis.
   I. Silen mit Krotalen im Laufe umblickend. Μεμνον καλος.

---

[1]) Auf B. fehlen die Augen.

A. Bacchantin im Laufe zurückblickend, zwischen zwei Maulthieren [1]).

B. Silen mit Schlauch und Horn.

*11. München 1316.

I. Silen, in der R. ein Horn, blickt im Gehen zurück.

A. Jüngling die L. erhebend.

B. Schleichender Silen, in der L. ein Horn.

*12. Cat. Campana IV, 109.

I. Silen und Bacchantin.

A. u. B. Silenmaske. Unter den Henkeln je zwei um einen Gefallenen kämpfende Krieger.

*13. Mus. Greg. II, 73, 3.

I. Dionysos umblickend, mit Rebzweigen und Trinkhorn in den Händen.

A. Gebückter Krieger. Vignette S. 297.

B. Krieger mit Phorbeia, in die Trompete stossend. Vignette.

[1]) Auf A. fehlen die Augen.

IV. Rothfigurige Schalen und Teller [1]).

a (vergl. IIc, III b [2]).

1. Kachrylion.

I. Krieger. Vignette.

[1]) Ausser den die Namen von Genossen des Epiktet'schen Kreises tragenden Gefässen sind hier auch jene eingereiht, für deren Zugehörigkeit ausser der formalen Aehnlichkeit noch eine der S. 24 erwähnten Inschriften spricht und durch einen Stern bei fortlaufender Nummer hervorgehoben.

[2]) 1. Brit. Mus. 838.

I. Krieger mit Schild und Lanze wendet sich im Laufe um. A. u. B. Kampfscenen.

2. Berlin 4039. Jüngling, den Helm in der R., mit Beinschienen und Schild gebückt vorwärts schreitend. Aus Korinth. S. Saburoff, Taf. 53.

A. Ringerpaar zwischen einem nackten Jünglinge und einem bärtigen Aufseher. Nackter Knabe wird bekränzt. Μεμνον καλος.

B. Nackter Jüngling in der R. eine Stange balancirend, tanzt vor einem Flötenbläser, rechts davon zwei Jünglinge zum Sprunge bereit.

2. Pamphaios.

I. Tanzender Krieger (sehr ergänzt).

A. Herakles mit dem Löwen, zwischen den Figuren sinnlose Buchstaben.

B. Zecher. Fünf nackte tanzende Männer in lebendiger Bewegung; einer mit Amphora, ein anderer mit Weinschlauch.

3. Kachrylion.

Gewaffneter Jüngling vorwärts stürmend.

4. Pamphaios.

I. Nackter Krieger mit Helm, Lanze und Pelta.

A. Zwischen zwei Flügelrossen: Dionysos mit zwei Rehfellen zwischen zwei Silenen.

B. Zwischen zwei Flügelrossen: Krotalistria zwischen zwei Silenen.

*5. Berlin 2263.

I. Jüngling sich Beinschienen anlegend. Herum Μεμνον καλος.

A. Herakles im Amazonenkampfe.

B. Jolaos mit der Quadriga.

*6. Neapel 2609.

I. Krieger mit Schild und Lanze, wendet sich im Laufe um. Herum Ἱππαρχος καλος.

A. Nackter Jüngling eilt auf einen liegenden zu, welcher ihm ein Trinkgefäss hinhält. Προσαγορευο.

B. Dasselbe. Παιδικος.

*7. Mus. Greg. II, 87.

I. Nackter Krieger mit Helm und Schild tanzt vor einem Flötenbläser. εποιεσεν.

A. Athene Wagen besteigend, neben ihr Herakles. Die Pferde schirren ein Mann und fünf Jünglinge an. εποιεσεν.

B. Sieben zechende Jünglinge. εποιεσεν.

8. Kachrylion.

I. Junger nackter Krieger mit Helm und Beinschienen, Schwert und Lanze, hebt den Schild vom Boden.

A. u. B. Komos.

*9. Mus. etr. 585.

Nackter jugendlicher Krieger gebückt. Herum Παιδικος.

b (vergl. II d, III c [1]).

10. Epiktet. Teller.

Bogenschütze zieht, im Laufe sich umblickend, aus dem Köcher einen Pfeil.

---

[1]) 1. München 440. Nackter Bogenschütze mit skythischer Mütze.
2. München 1229. I. Nackter Bogenschütze im Helme, einen Pfeil prüfend. Ευθυβολος.
3. Mus. Chius. 153. I Bogenschütze in skythischer Tracht.
4. Mus. Thorwaldsen.
I. Bogenschütze.
A. Kampf zwischen Diomedes und Aeneas.
B. Würfelspieler.
5. Bull. 1869, p. 252.
I. Bogenschütze.
A. Bacchisch.
B. Komos.

*11. Brit. Mus. 821 = Dur. 428.

I. Bogenschütze. Μεμνον καλος. Vignette.

A. u. B. Komos von sechs Figuren.

*12. Brit. Mus. 842 = Dur. 393.

I. Bogenschütze Trompete blasend. εποιεσεν.

A. Kampfscenen. εποιεσεν.

B. Zecher, sieben Figuren. εποιεσεν.

c [1]).

13. Kachrylion.

I. Amazone mit der Pelta am Arme. Vignette.

A. Dionysos zwischen Silen und Mänade.

---

[1]) 1. Mus. Greg. II, 78, 2.

I. Amazone den Bogen spannend.

A. u. B. Kampfscenen.

B. Komos. Zwei Männer, zwischen ihnen eine Flötenspielerin.

14. Kachrylion. Teller.

Amazone mit Pickelhaube, Bogen und Pfeil in der einen, Beil in der anderen Hand.

d (vergl. II e [1]).

15. Epiktetos. Teller.

Ein junger Krieger neben seinem Rosse.

16. Pamphaios.

I. Ein Pferd (sehr restaurirt).

*17. Florenz.

I. Reiter. Μεμνον καλος.

A. Quadriga.

B. Kampf zweier Krieger die ein dritter trennt.

---

2. Mus. Greg. 73, 1. I. Amazone mit Pelta und Lanze, vorschreitend. Vignette.

3. Mus. Greg. 73, 2. I. Gerüstete Amazone, die Trompete blasend. Vignette S. 289.

[1]) Brit. Museum 837, siehe Sign. Pamphaios.

18. Epiktetos. Teller.

Ein Knabe auf einem grossen Hahne reitend.

*19. Mus. etr. 568.

I. Hahn.

A. Drei Athleten. Προσαγορευο.

B. Männade zwischen zwei Silenen. Προσαγορευο.

e (vergl. IIIe [1]).

20. Hischylos.

I. Nackter Jüngling bückt sich, eine Hacke haltend.

A. Jüngling neben seinem Rosse.

B. Zwei Jünglinge sich waffnend, neben ihnen eine Frau.

21. Chelis.

I. Jüngling mit Halteren.

A. Gymnastisch. Sechs Figuren.

B. Zwei Jünglinge mit drei Pferden.

*22. Mus. etr. 1514.

I. Jüngling mit Halteren. Herum Παιδικος.

---

[1]) 1. Neapel 2616.
I. Jüngling mit Halteren.
A. u. B. Rüstung und Auszug. Abgeb. Mus. Borb. 14, 56.

2. Mus. Chius. 154. I. Jüngling mit Halteren. Vignette S. 306.

3. Würzburg III, 283. I. Jüngling mit Halteren.

4. München 1238.
I. Jüngling mit Halteren.
A. u. B. Je ein Jüngling zwischen zwei Greifen.

5. Mus. Thorwaldsen 107.
I. Jüngling mit Halteren.
A. Gymnastisch.
B. Kriegerauszug.

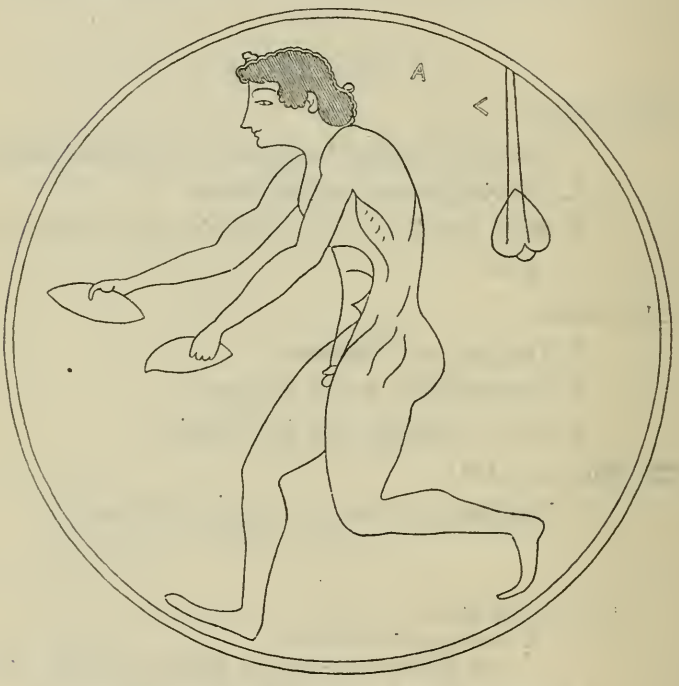
23. Kachrylion.

I. Nackter bekr. Jüngling mit Springstange blickt sich im Laufe um. Unten Dikella.

A. u. B. fragmentirt.

24. Kachrylion.

I. Jüngling mit Ball blickt sich im Laufe um.



A. Drei Jünglinge, einer erhält Zweige.

B. Vier Jünglinge, zwei waschen sich in einem Becken.

*25. Bologna.

I. Zwei Faustkämpfer. (προσα)γορευο.

*26. Gerhard, A. V. 272.

I. Jüngling wäscht sich in einem Becken. προσαγ(ορευο).

27. Kachrylion.

I. Apoxyomenos.

A. u. B. fragmentirt.

28. Epiktetos. Teller.

Palästrit mit Binden und Myrthenzweigen geschmückt und Paidotrib mit Gabelstange.

f [1].

29. Kachrylion.

I. Jüngling Lyra spielend vor Tänzerin mit einer Blume. χαιρεσυ.

---

[1]) 1. Fragment aus Adria. Vignette S. 308.

2. Schale aus Korinth, bei Furtwängler S. Saburoff zu Taf. 53 erwähnt.

3. Bull. 1881 S. 286.

I. Jüngling auf einem Lager Lyra spielend, vor ihm eine Amphora.

A. u. B. Komos vor sechs Jünglingen.

4. Würzburg III, 359.

I. Bärtiger halbbekleideter Mann auf einem Lager, blickt, die Lyra spielend, aufwärts.

A. Herakles mit dem Kerberos.

B. Ephebe mit zwei Pferden.

5. Fragment in Athen, Benndorf, Gr. u. sic. Vasenb., Taf. XI, 4. Bärtiger halbbekleid. Mann auf einem Lager Lyra spielend.

6. Schale aus Tanagra in Athen. I. Bärtiger bekr. halbbekleideter Mann auf einem Lager Lyra spielend, hält die L. einem unter demselben befindlichen Kaninchen hin. Vor seinem Munde: Ο παιδον καλιστε. Mittheil. aus Athen 1884, Taf. 1.

7. Bull. a. a. O.

I. Jüngling mit Lyra in der L., hält in der R. einen Napf.

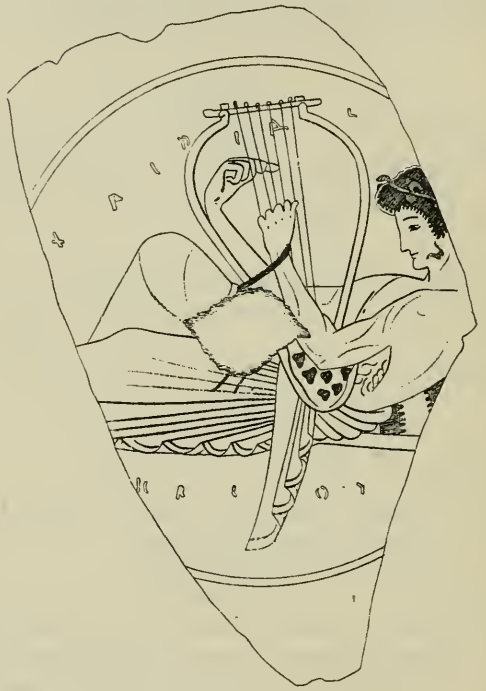
A. Nackte Frau mit Amphora und Schlauch, zwischen zwei Jünglingen mit Chlamys und Stock sitzend.

B. Obscön.

8. Fragment aus Athen, S. 52.

A. Theseus Antiope raubend, begleitet von Peirithoos und Phorbas.

B. Frau reicht einem Manne eine Blume, zu beiden Seiten ein Jüngling zu Rosse.



30. Epiktetos.

I. Bärtiger halbbekleideter Mann auf einem Lager die Lyra spielend. Ιππαρ(χ)ος καλος.

---

9. Neapel S. A. 273.
I. Bärtiger Mann die Doppelflöte blasend, neben ihm ein Hund.
A. u. B. Komos.

A. Theseus und Minotaur, jederseits eine Frau.

B. Zecher, fünf Personen.

31. Epiktetos.

I. Lyraspielerin sitzend. Ιπαρχος καλος.

A. Acht Krieger um einen Sterbenden kämpfend.

B. Sieben Mänaden tanzend.

*32. Samml. Campana X, 134.

I. Jüngling mit Lyra.

A. u. B. vergl. S. 96.

*33. Mus. etr. 1479.

Nackter Mann in der R. ein Gefäss, in der L. eine Lyra haltend. Προσαγορευο.

*34. Abgeb. Él. cér. 37.

Zwei Jünglinge vorwärts schreitend, der eine eine Schale, der andere eine Lyra haltend. Προσαγορευο.

35. Epiktetos. Teller.

I. Nackter Jüngling die Doppelflöte blasend, bärtiger Mann einen Becher von der Erde aufhebend.

*36. München 404.

I. Bekr. Jüngling auf einem Stuhle sitzend hält in der L. einen Zweig. Μεμνον καλος.

A. u. B. Hektors Lösung.

*37. Berlin 4220.

I. Nackter Jüngling mit Polster im Laufe umblickend. Μεμνον καλος.

A. Achill bei Chiron.

B. Bacchisch.

g (vergl. I 14 [1]).

38. Epiktetos mit Python.

I. Jüngling mit Phorbeia die Doppelflöte blasend und tanzende Krotalistria.

A. Herakles und Busiris.

B. Symposion.

39. Kachrylion.

Laufender Mann mit Krotalen und Flötenbeutel.

*40. Campana IV, 607.

I. Krotalistria. Μεμνον καλος.

A. Troilos' Tod.

B. Quadriga.

*41. Bull. 1847, p. 114.

I. Krotalistria. Μεμνον καλος.

A. Silen ein Maulthier führend, dem eine Bacchantin folgt.

B. Bacchantin mit Krotalen zwischen zwei Silenen deren einer ein Trinkhorn hält.

*42. Mus. etr. 584.

Halbnackte Figur mit Krotalen. Λεαγρος.

h (vergl. III f [2]).

43. Epiktetos. Teller.

I. Ein bärtiger gelagerter Mann sich erbrechend, dem eine Frau mit einer Vase in der Hand Beistand leistet.

[1]) 1. Brit. Mus. 813 = Dur. 107.
I. Krotalistria.
A. u. B. Bacchisch.
2. Mus. Chius. 133. Krotalistria.
3. Euergides, siehe Signaturen.

[2]) 1. Mus. Greg. 85.
I. Mann auf einer Kline gelagert sich erbrechend, dem eine Frau den Kopf hält.

44. Epiktetos. Teller.

Eine Frau mit einem Kruge, vor ihr ein kniender Mann.

*45. Mus. etr. 1510.

Zwei nackte Figuren auf einem Bette liegend. Λεαγρος καλος.

i (vergl. II f [1]).

*46. Brit. Mus. 833.

I. Ein nackter bekr. Jüngling schreitet, eine Oinochoe in der Hand haltend, vorwärts. Μεμνον καλος.

A. u. B. Kampfscenen.

A. u. B. Gelage. Das Aussenbild dieses schönen Gefässes stimmt mit dem der Schale Monn. III, 12 (Innenbild Apollo eine Frau raubend) auffällig überein.

2. Brygosschale, Würzburg III. Abgeb. Wiener Vorlegebl. VIII, V.
I. Jüngling sich erbrechend, dem eine Frau den Kopf hält.
A. u. B. Komos.

3. Bull. 1875, p. 95.
I. Jüngling sich erbrechend.
A. u. B. Komos, der vorigen sehr ähnlich.

[1]) 1. München 502.
I. Nackter bekr. Jüngling, im Begriffe seine Schale aus einer Amphora zu füllen.
A. u. B. Gymnastisch.

2. München 696. I. Bekr. Jüngling mit Chlamis über der Schulter, Schale und Kanne in den Händen, hüpfend.

3. München 1168.
I. Nackter bekr. Jüngling schöpft mit der R. aus einer grossen Amphora, während er in der L. eine Schale hält.
A. Ein bekr. sitzender Jüngling liest zwei Genossen aus einem Schreibtäfelchen vor.
B. Zecher, drei Personen.

4. Neapel S. A. 369.
I. Bekr. Jüngling im Mantel, in der L. einen Skyphos, vorwärts schreitend. Daneben Φυρμος.
A. u. B. Komos.

5. Berlin 4040. Bekr. Jüngling im Mantel mit Stock, Schale in der R., vorwärts schreitend. Daneben + AIPIA(ς) KAIOΣ
Aus Korinth. S. Saburoff, Taf. 53, 3.

47. Epiktetos. Teller.
    I. Nackter Mann die Chlamys an einem Stocke über der Schulter tragend, mit Trinkgefäss und Flötenbeutel.

48. Pamphaios.
    I. Jüngling mit Stab und Schlauch auf der Schulter, Mann mit Stab und Schale.
    A. u. B. Krieger.

---

6. Berlin 2265.
   I. Nackter Jüngling einen Skyphos balancirend. Φιλοκομος.
   A. Liegender Jüngling mit Krater.
   B. Liegender Jüngling mit Schlauch.
7. Adria, Fragment. Jüngling trägt in beiden Händen einen Krater. Heydemann a. a. O. S. 25.
8. Florenz. Bekr. Jüngling behutsam vorwärts gehend balancirt auf der L. einen Skyphos, auf der R. eine Oinochoe. Herum sinnlose Buchstaben. Heydemann a. a. O. S. 85.
9. Millingen, Coll. Coghill. 43. Nackter bekr. Jüngling balancirt gebückt auf der L. einen Becher.
10. Pyxis aus Megara. Abgeb. Heydemann, Griech. Vas. IV, 2. Vignette S. 313.
11. München 139. I. Silen auf einem Schlauche reitend. Vergl. S. 278.
12. Neapel 2630.
    I. ‚In einer grossen Wanne steht bis an die Knie ein bekr. Jüngling, er biegt sich vornüber und steckt beide Hände hinein'. (Heydemann.)
    A. u. B. Komos von eilf Jünglingen.
13. Dubois Pankouck Nr. 183. I. ‚Un ephèbe nu et a demi plongé dans un cratère où il enfonce ses avants-bras'.
14. Gerhard, A. V. 180/81.
    I. Jüngling in einem Pythos.
    A. u. B. Peleus u. Thetis.
15. Bull. 1866, p. 183.
    I. Mann aus einem Schlauche Wein verschüttend.
    A. Herakles und die Hydra.
    B. Dionysos und Gigant, zu beiden Seiten Pegasus. Zwischen den Figuren Buchstaben.

49. Pamphaios.

I. Nackter Jüngling auf einem Schlauche reitend.

A. u. B. Zecher, zehn Figuren.

50. Pamphaios.

I. Nackter Mann auf einem Felsen sitzend, hält in der Hand ein Horn.

*51. Brit. Mus. 815.

I. Nackter Jüngling hält in beiden Händen eine dreihenkelige Hydria. Umher Μεμνον καλος.

A. Ajas' Auszug.

B. Dionysos in Thiasos.

52. Notice (1845), Nr. 104.

I. Bärtiger bekr. Mann zwei Amphoren auf den Schultern tragend. Herum Προσαγορευο.

*53. Mus. etr. 1122.

I. Männliche halbnackte Figur Gefässe tragend.

54. Pamphaios.

I. Jüngling mit einem Becher in der R., sich umblickend.

55. Epiktetos.

I. Nackter Jüngling auf dem erhobenen l. Knie einen Krater balancirend.

56. Epiktetos.

I. Jüngling mit Oinochoe in der R., balancirt auf dem l. Arme ein Trinkgefäss.

*57. Mus. etr. 793.

I. Nackter Jüngling zwei Becher auf den Händen balancirend. Herum επoιεσεν.

k [1]).

58. Kachrylion.

I. Ein vorgebückter Silen einen Kantharos auf seinem Nacken balancirend.

[1]) 1. München 187.

I. Silen mit Schlauch und Trinkhorn, sich umblickend.

A. u. B. Zecher.

2. München 803.

I. Silen mit Amphora.

A. u. B. Gymnastisch.

3. München 1309.

I. Silen mit Trinkhorn in der L, im Laufe umblickend.

59. Epiktetos. Teller.
    I. Kniender ithyphallischer Silen in jeder Hand eine Flöte, der Flötenbeutel hängt am Phallus.
60. Epiktetos.
    I. Kauernder Silen, der mit beiden Händen einen Schlauch hält.
61. Pamphaios.
    I. Silen mit Trinkhorn. Vignette S. 275. Bezüglich der Aussenbilder siehe S. 272/73.
62. Epiktetos mit Pamphaios.
    I. Silen mit halbleerem Schlauche in der R., blickt im Vorschreiten zurück.
    A. Gymnastisch.
    B. Jünglinge zwei Pferde zügelnd.
63. Pamphaios.
    I. Silen im Laufe sich umblickend.
    A. u. B. Zwischen je zwei Flügelrossen je vier zum Kampfe sich rüstende und ausziehende Krieger.
64. Chelis.
    I. Silen mit Schlauch und Trinkhorn.
    A. Dionysos zwischen Silen und Bacchantin.
    B. Silen zwischen zwei Bachantinnen.

A. Mänade zwischen zwei Silenen.
B. Komos, drei Jünglinge.

4. Wien II, 58. Abgeb. Laborde II, Suppl. Pl. III, IV.
    I. Silen im Laufe umblickend.
    A. Bacchisch.
    B. Zecher.

5. Berlin 2270.
    I. Silen mit Schlauch und Trinkhorn. ὁ παις καλος νεο...
    A. u. B. Gelage.

6. Florenz. I. Silen mit Kantharos in der R., auf demselben καλος, eilt vorwärts. Heydemann a. a. O. S. 96.

65. Kachrylion.

I. Silen mit Schlauch und Trinkhorn. Vignette S. 314. Bezüglich der Aussenbilder siehe S. 287.

*66. Bull. 1878, S. 180.

I. Silen mit Schlauch auf dem εποιες steht, zu seinen Füssen ein Skyphos. Herum εποιεσεν.

67. I. Silen mit Hirschkuh. Herum εποιεσεν.

A. Athene zwischen zwei brettspielenden Kriegern. Ιπαρχος καλος. Ehemals bei Bassegio. Abgeb. Gerhard A. V. 195/96.

B. Zecher, sieben Personen.

68. Epiktetos. Teller.

I. Dionysos mit Kantharos und Rebzweig, ihm gegenüber Silen in burlesker Bewegung.

69. Pamphaios.

I. Silen eine Mänade umarmend.

A. Herakles und Kyknos.

B. Gymnastisch.

1 [1]).

70. Epiktetos mit Hischylos.

I. Nackte Frau mit Haube, hält in jeder Hand einen Phallus, neben ihr ein Becken auf einem kleinen Dreifusse, im Felde eine Lekythos in Form eines Phallus.

---

[1]) 1. Berlin 2275. I. Nackte Frau einen Krater tragend, aus dem sechs Phalloi hervorragen.

2. Mus. Chius. 164. Nackte Frau mit Haube, Wein schöpfend

3. Mus. Thorwaldsen 115.

I. Nackte Frau mit Kopftuch, Wein schöpfend.

A. u. B. Zecher, sechs Jünglinge mit Gefässen (einer benützt seines sehr unpassend), auf einem Schlauche ein Rest von εποιεσεν.

A. Herakles mit zwei Kentauren kämpfend.

B. Dionysos zwischen zwei Silenen.

71. Pamphaios.

I. Nackte Frau die ein Kissen auf's Bett legt.

A. u. B. Krieger.

72. Pamphaios.

I. Nackte Frau in obscöner Stellung, in jeder Hand einen Phallus haltend.

4. Bull. 1868, p. 183.

I. Nackte Frau mit Kopftuch hält in der R. eine Lekythos, in der L. ein Kästchen.

A. Odysseus und zwei Gefährten unter drei Schafen vor Polyphem.

B. Dionysos auf der Quadriga zwischen zwei Silenen.

5. Neapel S. A. 5.

I. Zwei nackte Frauen.

A. Bacchisch.

B. Zecher, sechs Figuren. Im freien Raume überall zerstreute Buchstaben.

A. Bärt. Mann sitzt auf einem Felsen, Lyra spielend.

B. Drei ithyphallische Silene mit drei Mänaden.

73. Pamphaios.

I. Nackte Frau legt ein Kissen auf ein Bett.

A. u. B. Kampfscenen.

*74. Brit. Mus. 821.

I. Nackte Frau mit Haube sich die Sandalen bindend. Μεμνον καλος. Vignette S. 317.

A. Komos, drei Figuren.

B. Herakles im Amazonenkampfe.

*75. Berlin 2272.

I. Nackte Frau sich die Sandalen bindend. Λεαγρος.

*76. München 1087.

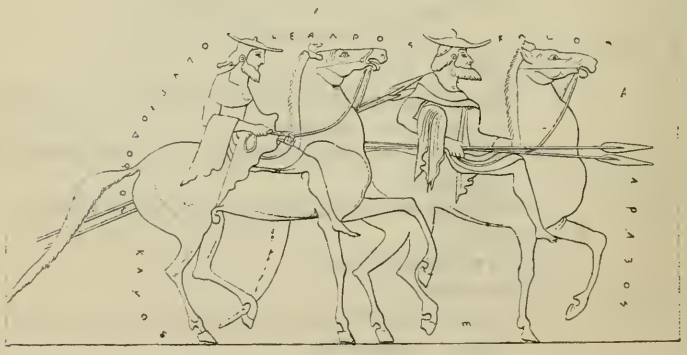
I. Kniende nackte Frau mit Haube drückt einen Schwamm aus. Μεμνον καλος.

A. Mann zwischen zwei Reitern.

B. Dionysos zwischen zwei ithyphallischen Maulthieren, auf einem sitzt ein Silen.

*77. Mus. etr. 1824.

I. Nackte Frau bekr., neigt sich über ein Gefäss. εποιεσεν.



REGISTER.

Die grossen Zahlen bezeichnen die Seite, die kleinen die Anmerkungen; a. = archaisch; L. N. = Lieblingsname.)

Achill und Diomede (Briseis) 243 ff.
Aithra 170, 172.
Alkimachos L. N. 203 [1].
Amasis 3, 19.
Amasis II. 17 f.
Amphora a. 40; neuer Stil 36 ff., 51, 125; Maler 20, 267; Avers und Revers 27.
Amykläischer Thron 46, 62 f., 74 [1], 164, 198 [3].
Andokides 19 [1], 29, 35 f., 51, 267, 296.
Antaioskrater 12, 80, 116 ff.
Apollodor 251.
Archaischer Stil 25 f., 30, 34, 37, 44 [1], 64 ff., 83, 93, 95, 114, 135 f., 164 ff., 202.
Archaisirung 250; angebliche 5, 27, 35, 68.
Archikles 32.
Aridikes 48 [1].
Aristonophos 73 [1].
Arkesilas 5 f., 75 f., 224.
Assteas 19, 121.
Athenodotos L. N. 261, 279.
Attische Vasen 3, 20, 49, 68, 73 ff., 140, 257.
Augen 48, 130; a. 25, 27, 141; rothe Schalen mit A. 296.
Aussenbilder 25, 27 ff., 38, 102, 211.
Bacchischer Kreis 25, 27, 71, 135.
Becher 258
Berliner Schale 240 ff.
Blume 244 [1].
Brygos 1 f., 16, 18, 20, 104, 162, 168, 171 f., 174 f., 179, 238 f., 246, 251, 257, 267, 281, 287.
Chalkidische Gefässe 5, 37, 64 ff., 75, 140, 142.
Chares L. N. 269.
Chelis 17, 20, 23, 25, 43, 51.
Colonette 37, 269.
Credenzscenen 244 ff.
Decorationsprincip 32, 63, 67, 69.
Deinos 30, 41 [1], 108.
[Diot]imos 7, 17 f., 22 [1], 83, 158, 243.
Dolon-Darstellungen 12, 136 ff.
Dorische Vasen 76.
Dorotheos L. N. 16 f., 23 f., 135.
Drama, Stellung zur Vasenmalerei 151, 238, 258.
Duris 1, 16 ff., 20, 22 [1], 31 [1], 42, 104 ff., 113, 128 [1], 154, 180, 196, 198, 200, 205, 219 f., 238 f., 246, 261, 267, 281, 284, 287.
Εγραφσε = εγρασφε 44, 181, 275.
Epigenes 258.

Epiktetos 14 ff., 20, 23, 25, 35, 38 f., 41 f., 44, 49, 51, 85, 101, 168, 261, 267, 270.
— u. sein Kreis 14 ff.; Schalen 289 ff.
Epilykos 82, 296.
εποιεσεν ohne Subj. 24.
Ergoteles 33.
Ergotimos 33, 73, 228.
Erothemis L. N. 83, 243.
Etrurien 254 f., 259.
Euergides 263.
Eumaros von Athen 47.
Euphronios' Werke 7 ff., 86, 133, 261 ff.; Stellung 4, 7, 16 f., 20, 22[1], 104, 135, 158, 183, 198, 210, 240, 243, 267; Rückblick 260 ff. (Vergl. die einzelnen Werke.)
Eurystheus-Darstellungen 10, 12, 86 ff.
Euthymides 17 f., 20, 51, 104, 107, 110, 112, 158, 179[3], 180, 205, 220, 262 ff., 286.
Euxitheos 17 f., 22[1], 51, 80, 83, 122, 181, 245, 287.
Exekias 3, 19, 33, 59.
Export der Vasen 19[2], 254 f. 259.

Flügelrosse 27.

Genrescenen 27 f., 49, 69, 71, 102.
Geryoneus-Darstellungen 11, 53 ff.
Gewandbehandlung 48, 99[1], 131, 211.
Glaukon L. N. 84, 103, 172, 242, 248, 260.
Glaukytes 32.
Gorgoneion 31 f., 34, 41.
Grossfiguriger Stil 120, 129.

Herakles, Typus 78, 125, 135; Geryoneus 53 ff.; Aktoriden 63; Kerberos 64, 79, 93; Antaios 122 ff.; Alkyoneus 123 f.; Syleus 124; Stierkampf 206 f.
Hetärenpsykter 12, 104 ff.
Hieron 16 ff., 20, 22[1], 104, 167, 244[1], 246[1], 267, 281, 288.
Hipparch L. N. 16, 23, 84, 135, 261, 270.
Hippodamas L. N. 22[1].
Hischylos 15[2, 3], 17 f., 25, 33, 41 f., 51.
Hydria a. 30; neuer Stil 37 f., 50, 103, 125, 237, 267.

Iliupersis-Darstellungen 12, 64, 159 ff., 288[1].
Imperfectum der Künstlerinschrift 51.
Innenbild 25 ff., 34 f., 83, 86, 101, 154 f., 211, 253.
Innenzeichnung 27, 48.
Inschriften 33, 48[1], 50, 102 f.; paläogr. 3, 44, 66, 70, 73 ff., 135, 210, 239, 257.
Italien 72.

Jonische Kunst 62, 69 f., 72, 74 f.
Jünglingstypus 83.

Kachrylion 11, 13 ff., 20, 22 f., 29[1], 43 f., 81 f., 96, 113, 133, 168, 173 f., 181, 183, 196, 198, 286.
Kalliades 17 f.
Kephisodoros L. N. 132.
Kimon von Kleonä 46 f., 271.
Kleanthes 165.
Kleophrades 17 f.
Klitias 2, 19, 33[2], 67, 73, 136[1], 143, 165, 225 ff.
Korinthische Vasen 37, 67 f., 75, 140, 142.
Kottabos 104 ff., 114[2].
Krater 108, 116 ff., 129, 267.
Kreta 77[1].
Kypsele der Kypseliden 46, 61 f., 126, 164, 198[3].
Kyrenaische Vasen 77[1], 140.

Lasimos 19.
Leagros L. N. 15[3], 17, 22[1], 23[1], 56 f., 83 f., 110, 132, 134, 260, 270. 279.
Lekythos 30, 38, 47, 92, 103[1], 125, 237, 253, 256.
Lieblingsname 16 f., 22, 84, 260 ff., 284[1].
Lykos L. N. 7, 22[1], 217, 243, 260, 270.

Makron 17 f., 167, 170.
Malerei 3, 46 f., 129, 251 f.
Malernamen 3 f., 17 ff., 25 ff., 45.
Megakles L. N. 84.
Meidias 19.
Memnon L. N. 16, 22, 24, 84, 96, 135, 172.
Memnonschale 274 ff.
Metallstil 41.
Mikon 130[1], 184 ff.
Minotaur 25, 198.
Mythische Darst. 25, 27, 50, 69, 80.

Nackten, Behandlung des — 48, 211.
Nearchos 19, 33.
Nikosthenes 2, 15[2], 17, 21, 25, 41, 44, 51, 168, 263.
Nordgriechische Kunst 71 f.

Oltos 17 f., 80, 83, 143, 245, 281, 287.
Olympiodoros L. N. 17, 24, 83.
Orsimenes L. N. 270.

Paidikos L. N. 24.
Palästra 283 f.
Palästrit. Uebung des βοῦς αἴρεσθαι 206 f.
Palladienraub 97.
Pamphaios 15[2], 17, 21, 25, 27, 43 f., 51, 80, 143, 158, 168, 274, 280, 286.
Panaitios L. N. 22[1], 99, 134, 198, 260, 278 ff.
Parisurtheil 189.
Pedieus L. N. 83.
Peithinos 200, 261, 279.
Pelike 268.
Phayllos L. N. 269.
Pheidippos 15[2], 17, 29[1], 51.
Phidias 251[1].
Pistoxenos 15[2], 16 f., 29[1], 44, 129.
Polios 263[1].
Polychrome Schalen 247 ff.
Polygnot 97[1], 99[1], 129, 134, 151, 162, 171, 191 f., 210, 212, 219, 239, 251 f., 271.
Portrait 83.
Προσαγορευο 24, 50.
Psykter 106 ff., 267.
Python unterit. 16, 19, 121.
Python 15[2], 16 f., 29[1], 42.

Rhesos 150 f.
Rhyton 258.
Ringscenen 126, 128, 141.
Ritzlinie 37, 47, 271, 281.
Rothfigurig 2 f., 19, 21, 25 f., 29 ff., 38 f., 40 f., 172, 193, 210, 270, 281: — Schalen 296 ff.
Rückenansicht 209[1].

Sakonides 15[2], 17, 33.
Schale 20, 25, 27 f., 31 ff., 38, 40, 42, 102, 163, 253, 267.
Schwarzfigurig 2 f., 14, 19, 26, 37, 209[1], 237; — Schalen des epikt. Kreises 289 ff.
Schwarzfigurig u. rothfigurig 21, 25, 27 ff.; — Schalen 291 ff.
Seefahrtmotiv 41[1].
Silendarstellungen 278 f.
Skythische Tracht 143.
Smikythos L. N. 110, 270.
Sostratos 269.

Sphingen 27.
Stamnos 267.
Stempelschneidekunst 19
Stilwandlungen 37, 202, 249 ff.; — schwarz-rothfig. 25 ff., 37 f.; — Entwicklung der Malerei 46 ff., 129 f., 134 ff., 138, 151, 202, 209[1]; — Einfluss des Drama 151, 237; — plast. Richtung 258 f.
Stoa basileios 201 f.

Tanagrakratere 121.
Technisches und sein Einfluss auf den Stil, Behandlung des Thongrundes 30 ff., 34, 38, 82, 268; — Polychromie 240, 247 ff., 252; — Farbenzusätze 277.
Teisias 121.
Telephanes 48[1].
Telephos 231.
Teller, rothfig. 300 ff.
Theseion 199.
Theseus-Darstellungen 12, 182 ff.; — Skiron 199 ff.; — Prokrustes 202 ff.; — Kerkyon 204 ff.; — marathon. Stier 204 ff.
Timonidasvase 224.
Tlenpolemos 17, 29[1], 33, 110, 270.
Tleson 33.
Töpfer 44[1], 45, 275.
Troilos des Sophokles 216, 236.
Troilos-Darstellungen 7, 13, 64, 70, 83 f., 158, 165, 213 ff.
Typenzersetzung 64, 94, 164 ff.
Typheidides 29.

Unterital. Meister 19; — Localfabrication 227, 259.

Vasen, Bestimmung derselb. 255 f.; — Malerei 29, 45, 49, 128 f., 134 f., 138, 150, 163, 209[1]; — Formen 267 f.
Vergoldung 18, 38, 180, 257.
Vorlagepinax 180.

Waffenstreit 238.

Xenokles 33, 229.
Xenophantos 121, 259.

Zeitbestimmung der rothfig. Maler 3, 18, 39 ff., 49 ff., 135 f., 209, 239 f., 250.
Zügelmaschine 95.

Stellenregister.

Aelian V, 1 p. 129[1].
Aristophanes Ach. 1082 p. 62; — Vögel 798 ff. p. 84.
Schol. Clem. Alex. 122 Kl. p. 108.
— Ilias 24, 257 p. 216.
Ilias V, 384 p. 92[2].
Plinius 35, 16 p. 48[1].
— 35, 56 p. 46.
— 35, 58 p. 130.

Besprochene Darstellungen und Gefässe.

(Nicht angeführt sind die in den verschiedenen Aufzählungen citirten und die signirten.)

Amphoren.
Mit Gigantomachie, Mon. VI—VII, 78 pag. 72.
Krösosamph. p. 120[1].
Aegisthosamph. Berlin 1007 p. 120[1].
Millingen Div. Coll. 22 p. 224.
Mit Strickhenk. Paris Camp. XI, 5 p. 261.
München 410 p. 265.
Beugnot 4 p. 265.

Hydrien.

Berlin 844 p. 120[1].
Berlin 1902 p. 166.
Karlsruhe 36 p. 189.
De Witte Cat. étr. 71 p. 265.

Kratere.

Florentiner Mus. etr. eg. 84, p. 107.
Petersb. Danaekr. p. 120[1].
Agrigentiner Triptolemos p. 120[1].
Aus Pisticci, Brit. Mus. 1495 p. 144.
Agrigent, Pariser Nationalbibliothek, Theseus p. 185 f.
Bologna, Theseus p. 186.
Petersburg 1807 p. 189.
Wiener aus Orvieto p. 189.

Psyktere.

Sammlung Bazzuchelli in Viterbo p. 263.
Jahn, Dichter auf Vasenb. V p. 264.

Schalen.

Würzburger III, 345 p. 73[1].
Museo Greg. II, 81, 16, Hermes Rinderdieb p. 85.
Orvieto Panofka „Eigenn." T. 10 p. 99[2].
Mit blossem Innenbild, Notizie d. sc. 1884 S. 185 p. 101.
Mus. Blacas pl. I p. 103.
Caere, Bull. 1867 S. 21 p. 107
Korinth. zu Athen, Ann. 1862 B p. 142.
Petersburger 879 p. 143.
— — 116 Prokrustes p. 198.
Münchener 370 p. 156.
— 1515 p. 283.
Arch. Ztg. 1878, T. 11, 1884 T. 16 p. 283.
Cornetaner Mon. XI, 20 p. 169.
Berliner 2288 p. 200.
— 2293 p. 200.
— 2538 p. 258.
Pariser Camp. VI, 710 p. 200.
Brit. Mus. 835 p. 230.
— — 829 p. 238.
Mon. X, 22, 2 p. 230.
Kodrosschale p. 258.
Nolan. Neapel 2634 p. 258.
Von Camposcala p. 274[1].

Teller von der Akropolis p. 39.
Kypr. Reliefplatte Döll, Samml. Cesnola S. 763 p. 63, 78.
Argivischer Becher. Arch. Ztg. 1859 T. 125, 3 p. 64.
Boreasvasen Mon. I, 22, 23 p. 120.
Kleines Gefäss Berlin 2321 p. 133.
— — Berlin 2322 p. 133.
Inghirami Gall. om. I, 105 p. 142.
Laborde Vases de Lamberg 85 p. 142.
Thongefäss aus Canossa, Liverpool. Arch. Ztg. 1864 S. 220 p. 144.
Gemmen mit Dolon-Darstell. p. 147.
Silbervase von Berthonville Rochette p. 148[1].
Wiener Vase, Arch. Ztg. 1877, 5 p. 148[1].
Kleines korinth. Gefäss, Paris p. 164.
Portlandvase p. 186[1].
Volcenter Vase p. 188[1].
Brit. Mus. 809. Amphitrite p. 188[1].
Inghirami XXIV = Él. cér. III, 69 βοῦς αἴρεσθαι p. 206.

BINDING LIST JUL 1 1922

159991

Art
Paint.
K.

Author Klein, Wilhelm

Title Euphronios

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU